

دراسات أدبية

# البطل في مَسْرَحِ السَّيِّئَاتِ

بَيْنَ النَّظَرِيَّةِ وَالتَّطْبِيقِ

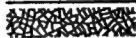
«دراسة تحليلية»

د. أحمد العشري





# دراسات أدبية



الاخراج الفنى : مراد نسيم

# البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق «دراسة تحليلية»

د. أحمد العشري



الهيئة الوطنية للمكتبات والكتب

١٩٩٢



## مقدمة

كثر الحديث في السنوات الأخيرة عن المسرح المصري ، وحاجتنا الى مسرح مصرى أصيل ، تابع من يثنتنا وتراثنا . وقد كثرت الآراء في هذا الموضوع ، فمن قائل : بأن المصريين عرفوا المسرح قبل الاغريق بفترة طويلة ، وأن مسرحيات الآلام التي كانت تؤدى داخل المعبد ، تعتبر الجذور الحقيقية للمسرح العالمى والمصرى ، وأن أسطورة ايزيس وأوزوريس على سبيل المثال تحمل فى طياتها البذور الأولى التى طورها الاغريق فيما بعد الى شكل مسرحى متكامل .

وعلى هذا الأساس فإن عودة المسرح الى مصر منذ منتصف القرن الماضى يعتبر عودة طبيعية لمنطقة كانت رائدة لهذا الفن الأدائى .

ومن قائل أيضا : ان المسرح بشكله الأوربى ، سواء الاغريقى منه أو الحديث ، غريب على المنطقة ودخيل على تراثنا ، واننا اتجهنا الى تراث غريب بدلا من تطويره لجنود مصرية أصيلة ممثلة فى فنون تراثية ، مثل الأراجوز ، وخيال الظل وغيرهما . . ، وهى فنون تعرفها مصر منذ قرون عديدة .

ويرى بعض النقاد والمثاقدين بهذا الرأى ، أننا لو طورنا هذه الفنون بصورة طبيعية ، لاصبح لدينا الآن فن مسرحى أصيل ، يختلف عن التراث المسرحى الأوربى . والواقع أننا لسنا فى مجال مناقشة صحة هذا الرأى أو ذاك ، فليس ذلك موضوع الكتاب . ولكن الثابت ، وهو فى نفس الوقت نقطة الانطلاق الحقيقية لهذه الدراسة ، ان المسرح المصرى حينما بدأ على أيدى الوافدين اللبنانيين والشوام ، بدأ فعلا بداية أوربية ، فقد اعتمد هؤلاء الرواد الأوائل من أمثال النقاش والقبائى وغيرهما ، على نماذج

أوروبية - وحينما انتقل مصير الحركة المسرحية الى أيدي المصريين ،  
استمر تيار الاعتماد على الأصول والنماذج ، - بل للمدارس الأوروبية في  
الأدب المسرحي ، وفنون المسرح من تمثيل وإخراج وديكور ... الخ -  
ولا غرابة في ذلك ففنانون مثل جورج أبيض ويوسف وهبي تأثروا  
أساسا بفنون المسرح الأوربي المزدهر الذي احتكوا به احتكاكا مباشرا .

وقد تكررت القصة ، حينما حاول الكاتب المسرحي المصري ، تقديم  
صن مصري ، فقد وجد نفسه هو الآخر تحت التأثير المباشر للمسرح  
الأوربي ، إما عن طريق الترجمات أو الاحتكاك المباشر بتراث المسرح  
الأوربي ، المعاصر منه والكلاسيكي . وأوضح مثال لفلك أدبيتنا الكبير  
توفيق الحكيم الذي يعتبر الرائد الحقيقي للدراما المصرية الحديثة .  
فبالرغم من أنه كتب بعض النصوص المسرحية ، قبل سفره الى فرنسا  
لدراسة الحقوق ، إلا أن فترة نضجه الحقيقي ككاتب مسرح ، لم تبدأ  
إلا بعد تلك السنوات التي قضاها في عاصمة النور ، وهي السنوات التي  
تحول فيها لحسن الحظ عن دراسة الحقوق الى الأدب المسرحي .

ولسنا هنا بصدد مناقشة المؤثرات الأوروبية في مسرح توفيق الحكيم ،  
لكن المرء لا يحتاج لدراسة كبيرة ليتبع أثر كتاب المسرح الفرنسي ، خاصة  
كتاب الكلاسيكية الجديدة ، والكاتب الأشهر برناردشو ، في أعمال الأدب  
المصري الكبير .

وحينما تنتقل الى الجيل الثاني من كتاب المسرح المصري ، وهو  
الجيل الذي أحدث النهضة المسرحية الكبيرة ، ابتداء من منتصف الخمسينات  
تقريبا ، حتى أواخر الستينات ، هذا الجيل الذي نتعرض لدراسته  
وتحليل بعض من مسرحياته ، في هذا الكتاب - فإن المؤثرات الأوروبية  
تظل واضحة وقوية ، وإن كانت رقعتها تتسع بشكل واضح ، فلم يعد  
الأمر قاصرا على موليير وراسين وكورني وشو ، بل امتدت الرقعة لتشمل  
كتابا من روسيا القيصرية في الشرق ، الى كتاب أمريكا في أقصى الغرب .  
وهكذا يرى الإنسان أصابع كتاب مثل تشيخوف وميللر وتنسي وليامز ،  
وبيكيت ويونسكو وبيترفيس وعشرات الأسماء الأخرى في أعمال معظم  
كتاب المسرح المصري من الجيل الثاني ، - جيل الستينات - وإن كان  
التأثر يتفاوت كما وكيفما من كاتب مصري الى آخر حسب نوع الثقافة  
والميول والاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولسنا في حاجة الى تأكيد ظاهرة  
أساسية ، وهي أنه يصعب أن نجد كاتبا مسرحيا مصرية لم يتأثر بطريقة  
أو بأخرى بالمسرح الغربي .

بل اننا حينما ننتقل الى جانب شائك بعض الشيء ، وهو ما يسمى



بالدراما الإسلامية ، وهي الدراما التي أخذنا نماذج لها في هذه الدراسة  
مثلة في الحسين نائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشراكوي ،  
ومأساة الحلاج لصالح عبد الصبور ، فإن المؤثرات الأوربية تظل أيضا  
واضحة رغم الاختلاف الواضح بين المفاهيم الدينية الغربية ، والمفاهيم  
الدينية للإسلام ، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية ، والثواب  
والعقاب وهي مفاهيم تعتبر محورية في نظرية أرسطو للدراما .

أقول أنه رغم الاختلافات البينة بين بعض المفاهيم الأساسية  
للعقليتين ، المسيحية والإسلامية ، إلا أن الإنسان يستطيع مناقشة هذه  
الأعمال الثلاثة على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا .

فالبطل المأسوي عند عبد الرحمن الشراكوي بطل إسلامي ، هذا  
صحيح ولكنه من الناحية الفنية بطل تراجيدي بالمعنى الكامل ، وما أظنه  
يختلف عن مفهوم أرسطو لهذا البطل ، سواء في نقطة ضعفه الأساسية  
أو في الخطأ المأسوي الذي لا رجعة فيه ، وفي سقوطه الحتمي نتيجة  
هذا الخطأ ، بصرف النظر عن القدر والقدرية . ونفس هذا القول ينطبق  
على مأساة الحلاج ذات المنطلق الديني ، تماما كما ينطبق على معظم أعمال  
الشاعر صلاح عبد الصبور الأخرى ، حيث يكون البطل المأسوي بطلا  
متكاملا بالمفهوم الأوربي . وسط هذين النقيضين ، وهما الدعوة إلى مسرح  
مصري أصيل ، والواقع التاريخي الذي يربطنا بالمسرح الغربي بمفاهيمه  
التقليدية المعروفة ، تصبح الدراسة التحليلية لنماذج أساسية من  
التراجيديا المصرية المعاصرة ، ضرورة علمية ، فمثل هذه الدراسة تساعد  
غالباً على تحديد المواقف ، أي أنها محاولة لتوضيح أين نقف في بحثنا  
عن مسرح مصري عربي ، والواقع أن هذا هو المنطلق الحقيقي لهذه الدراسة .

والله الموفق .

د . أحمد العشري



الفصل الأول

---

تطور صورة البطل في الدراما



## ١ - البطل التراجيدي اليوناني

لم توجد كلمة البطل ، عند أرسطو في كتابه فن الشعر ، ولكن معظم النقاد دأبوا على إطلاقها مرتبطة بالشخصية المحورية في المسرحية . ويرى أرسطو أن هناك عناصر أربعة لابد من توافرها عند بناء الشخصية :

١ - (أن تتصف الشخصية بالسمو ) (١) ، أي تكون ذات صفات خاصة وساوكة منفرد ، حتى تكون أكثر تأثيرا في النفس ، وحتى تحقق سلوكها التميز التضاد بينها وبين السلوك العادي ، وحتى يتسنى لها الصراع . ولا كانت التراجيديا اليونانية ذات موضوع سام ، فانها تتطلب أبطالاً عظاما ، وأنصاف آلهة أو من البشر ذائمي الصيت والشهرة . ولقد أدرك الاغريق أن المأساة عندما تحل بإنسان عظيم تكون أكثر تأثيرا في نفس المشاهد مما لو حلت برجل عادي . فالبطل التراجيدي الاغريقي رغم سموه ليس مصصوما من الخطأ رغم حكيمته ، ولكن أدراكه الزائد بذاته وبمعرفة ومحاولة التماسي على مصاف البشرية الى مصاف الآلهة يجعلانه يقع في الائم ويسقط في القدر والفطرسه .

٢ - ( التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية ) (٢) ، فلا يصح أن تصور المرأة بصقات الرجل مثل الخشونة والشجاعة في الحرب .

٣ - ( التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله ) (٣) ، فلا ينبغي أن يشذ القول عن الفعل .

٤ - ( التماسق في بناء الشخصية ) (٤) ، بمعنى ان تتمسك الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ، طالما أن الظروف ثابتة ، وألا يتغير سلوكها فجأة دون مبرر من موقف الى آخر . كذلك يجب أن تخضع

الشخصيات في قولها وفعلها الى ( قانون الضرورة والاحتمال ) ( ٥ ) ، بمعنى  
الا تقول قولاً ، وتأتى بفعل بعيد عن الاحتمال مخالف للواقع .

أما عن الأخلاق من حيث هي مكون أساسى فى بناء الشخصية  
المأسوية ، فلها أكثر من معنى ... المعنى الأول : هو التكوين الطبيعى  
للإنسان الذى يميز الرجل عن المرأة ، والشيخ عن الفتى . والمعنى الثانى :  
هو العادات المكتسبة ، أى إن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب . والفطرة  
والارادة يكشفان عن الخلق .

ويشترك فى الخلق أربع صفات ، هي ( النبيل ) الذى يحملنا على  
الاعجاب به وتقديره . ثم ( اتفاق ) صفاته المختلفة مع خلقه الأميل ،  
( والتشابه ) بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ،  
وأخيراً ( التماسك والأحكام ) بمعنى ألا يتغير من حالة الى حالة دون  
ميرور منطقي .

ولأن موضوع التراجيديا يتسم بالجلال ، فانه يتناول مشاكل الفرد  
وقضاياه ، ولذلك لابد أن يكون البطل فيها سامياً ، متميزاً عن الآخرين ،  
متفرداً فى سلوكه وإن أدى به هذا التميز الى الوقوع فى الهلاك .

ويجب أن ندرك أن السمو بالنسبة للشخصية التراجيدية ،  
لا يتعلق بالمكانة الاجتماعية ، ولا بالمولد ، بل يتعلق أساساً بالسلوك  
والأفعال . فالشخصية الدرامية إما تسمى من الإنسان العادى سلوكاً ،  
أو أدنى منه فى تصرفاتها . وبما أن الشخصيات فى التراجيديا هي التى  
تقوم بالفعل ، فان كل شخصية فى المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك  
الإنسانى ، ولماذا يتجه الى جانب دون الآخر . « فالشخصيات الخالية من  
الحق ، لا تعطى للدراما أبداً ولا تعطى للصراع مغزاه » ( ٦ ) .

وإذا كان اليونان يصرّون أن تكون الشخصيات التى تقوم بصميم  
الموضوع ، من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، أو الملوك والملكات ، والأمراء  
والأميرات ، أو القادة ، « ذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً .  
ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزا أو أنماطاً يقتدى بهم » ( ٧ ) ،  
فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة عادية ، ويكتفى  
أن يهدهم هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة ، ومع ذلك فهناك بعض  
التراجيديات التى ليس بها إلا اسم واحد مشهور أو اسمان ، أما بقية  
الشخصيات فمن ابتكار الخيال . معنى هذا أن الشخصية لابد أن تكون  
سامية حتى لو لم تكن معروفة فى التاريخ ، ويرى الدكتور لويس عوض  
أنه « ليس من الحتم علينا أن نتقيد بالحكايات المتوازية وهى الموضوعات  
المألوفة للتراجيديا » ( ٨ ) ، لأن هذه الموضوعات المعرفة ذاتها لا يعرفها  
إلا القليلون ، ومع ذلك فهى تعطى المتعة للجميع .

ولقد وصل اهتمام المجتمع اليوناني القديم بالإبطال جذع العبادة وذلك بالطبع يرجع للأسباب الآتية :

١ - تحكى لنا الأساطير اليونانية أن لهؤلاء الأبطال يرجع الفضل في بناء المدن اليونانية ، والنهوض بها والدفاع عنها ورفع مكانتها .

٢ - وتحكى لنا الأساطير أن بعض هؤلاء الأبطال كانوا ينتمون الى طبقة الآلهة لا حقوقه من انتصارات باهرة للشعب اليوناني أثناء حروبهم ضد الأعداء .

ولقد استقى كتاب الماسي اليونانية معظم مسرحياتهم من حياة هؤلاء الأبطال ، وكانت بسالتهم الهاما للكثير من الشعراء ، والواقع أن حروب اليونان كان لها اثرها الواضح في المسرحية اليونانية .

فالفرقد البطل هو الأساس الذي تبنى على عاتقه التراجيديا ، وليس الجماعة فاعماله محسوبة ، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة والفردية ، لبطل قوى أرسقراطي - يجري في عروقه الدم الملكي ، وبقوته ونبله يستطيع أن يمارس صراعا بين القدر والقوى الطبيعية ، حيث يمجده القوة البشرية وعظمة الروح الانسانية التي تقبل التحدى ، بارادة كاملة وبروح ايجابية ، مخلصا عن قيئته كائنات .

فأوديب الذي حاول اقتاذ مدينة طيبة ، فحكمت عليه بالهلاك وكانه يسمى لسوءه لا لوضاعته ، وهيبوليت الذي أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فامر أبوه بالقائه في البحر ، وأجلمنتون الذي أحرز النصر لبلاده ، وقدم ابنته ايفيجيني قربانا للنصر ، قتلته زوجته بالاشتراك مع عشيقها ، على أن البطل في كل هذا ليس هو المقصود لذاته ولكنه بمثابة الفداء الرمزي للانسان ، فالقصص أداة للمعالة والبطل التراجييدي اليوناني يكون بمثابة الأداة لهذا القصص ، فالآلهة اليونانية تمارس نوعا غامضا من المعالة ، أو النظام فهي تنفع البطل للثأر ، وأحيانا احتلاق الحق وتجعله أداة للمعالة ، وفي نفس الوقت عرضة لغضبها ما يؤدي الى انقلابها ضد البطل .

فاذا قلنا ان الشخصية المأسوية يجب أن تكون ملكية أرسقراطية نبيلة الروح ، ذات كبرياء وشمم ، ورغبة قوية في تحقيق ما تصمم عليه بارادتها ، فإن كاستلغزو يرى أنها « لا تهرع الى المحاكم اذا ألت بها نازلة أو حلت بها مصيبه لكي تشكو وتتوجع وتبكي ، ولكنها ترفض أن تحصل المصائب في صبر واستسلام ، وتجاهد في أن تغلق لنفسها قانونا للمصل طبقا لما يمكن أن تمليه عليها عواطفها وحتى لو اضطرت الى الاعتقال من

لا يتمتعون اليها بصفة قرابة أو ممن يرتبطون بها بصفة الدم والرحم ، بل لا ترد في الانتقام من نفسها اذا اقتضى الأمر ذلك » (٩) .

ولكننا نرى أن هذه الشخصيات الملكية ، اذا حاولت الانتقام فانها .  
أحيانا لا تدرك أنها تنتقم من قريب أو غريب ، فالانتقام يكون بقصد ،  
وأحيانا أخرى بدون قصد ، كما أن الشخصية المأساوية اذا كانت سامية ،  
فلماذا تذهب تتوَجع أو تتباكى أمام الحاكم ، فربما تكون هي الحاكم  
نفسه ، كما أنها لا تلجأ الى الحكم أو القانون لأنها ببساطة لا تبحث عن  
القانون ، بل تبحث عن العدالة . . وهذا ما يدعوها الى الانتقام ربما من  
أقرب الناس اليها ، فتشعر بمزيد من الشفقة ومزيد من الجلال المأساوى ،  
« ولقد بولغ في تصوير هذا الجلال حتى ليبدو وكأنه يقف في مستوى  
أعلى منا ، يجعلهم أشبه بأنصاف آلهة وكأنه يجعلهم يشرف هو أعظم  
درجات من الشرف الذى يليق بسكان هذه الأرض » (١٠) ،  
يجعلهم رموزا نبيلة لتمجيد الانسان ، فاذا كان سائر البشر يخضعون  
لقيدود موضوعة ، ويلتزمون بحدود مرسومة ، فإن أبطال سوفوكليس  
يخطمون كل القيود والحدود ، لأنهم وحدهم الذين يتمتعون بفضيلة اعرف  
نفسك . . ولأن هذه الفضيلة البطولية ووعدهم بها تضع على حريتهم  
قيودا أكثر صلابة وخطورا أشد صرامة من تلك التي تفرضها الحياة  
الاجتماعية العادية . ومن هنا تنبع مأساوية سوفوكليس الناتجة عن  
التناقض بين قوانين السلوك البشرى ، والحرية البطولية المطلقة التي  
لا تخضع الا الى قوانينها الخاصة بها ، الى جانب عجز المجتمع البشرى  
عن معرفة الحقيقة البطولية ، وعجز البطل نفسه عن معرفة الحقيقة  
كاملة ، انه أكثر الناس معرفة بنفسه ومع ذلك فهناك شيء ما جوهري  
ينقصه ، ذلك ما يفرق بينه وبين الاله ، ويعلو في نفس الوقت فوق  
مستوى الفرد العادى » (١١) .

ولهذا يقال ان سوفوكليس كتب عن الأبطال وأسجيلوس عن الآلهة  
ويوربيدس عن البشر ، ولناخذ مسرحية الكترا كنموذج ، فنجد أن  
سوفوكليس قد أسبغ عليها ثوب البطولية في حين أسجيلوس قد أضفى  
عليها ثوب المثالية ، ثم أضحت عند يوربيدس ، فتاة تذهب الى البشر  
لتأني بالله .

يمثل الدرس الأخلاقى الذى تدعو اليه مسرحية أوديب ملكا في  
« ان الناس يجب أن يكونوا متواضعين في نجاحهم وأن يتذكروا ان الآلهة  
قد تهلك هذا النجاح ، انه تحذير من القوى العليا للأبطال بعدم التماذى  
في الغرور والزهو والاعطاش » (١٢) .



والتراجييديا اليونانية أساسها الصراع ، والذي يتخذ عدة أشكال  
فى المسرح اليونانى حيث تتمثل فى :

١ - الصراع المودى : فى هذه الحالة تواجه الحرية البشرية  
والارادة الالهية . . . والمثال الأكثر انطباقا الذى يقدمه المسرح اليونانى هو  
بروميثيوس المقيّد بالأغلال .

٢ - الصراع الأقى : وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان  
الاجتماعى المفروض ، والمثال الأكثر صفاء هو الصراع فى مسرحية  
أنتيجونا .

٣ - الصراع الديناميكى : وفى هذه الحالة تكف الصفوة البشرية  
بوجه الذى لا مفر منه ، القدر ، التاريخ القدر والحماش دراميا ، ويظل خير  
مثال على هذا الصراع مسرحية الفرس ، الذين تقوّموا على هزيمتهم وعلى  
دهستهم من انهزام القدر .

٤ - الصراع الداخلى : وهى الحالة الصراعية الأكثر دقة ، فالبطل  
المأساوى هنا يصل الى التناقضات الداخلية التى تفجره ، وتوجه حدته  
نحو اكمال وجوده ، فأوديب يحمل فى أعماقه جنود مأساته وعذابه فهو  
الزوج الابن والولد ، القاتل والضحية والجلاد (١٣) .

وحتى يكون الصراع ساخنا ، لابد أن يكون غير متكافئ ، فعنصر  
القضاء والقدر يتصدى أسرة بتمامها ، كتبت القادير على جبين كل فرد من  
أفرادها مصيره الى التهلكة ، لا يستطيع أحدهم مهربا ، فاللعنة جائمة  
تتوارثها الأسرة الملكية ، فكل الشخصيات يسوقها القدر الى التهلكة ،  
« ويحكى شعرا ما بعد هوميّر أن أتريوس ، وهو ملك أرجوس ، أراد  
أن يثار لشرفه من أخيه تيتيز لفوائته لزوجته ، فعاد الى وليمة أعداء  
له وقدم اليه فيها لحم أطفاله طعاما له ، وتحكى القصة أن تيتيز انطلق فى  
فزع وهو يصب لعناته على بيت أتريوس الذى سار عرضة للكوارث  
العديدة فيما بعد » (١٤) .

فالقضاء والقدر يحدد مصير الأبطال فى الفكر اليونانى حيث يبدو  
المصير مقدرا ومحتوما ، دون أن يكون للبطل دخل كبير فى فجيئته التى  
حلت به ، « لقد كان الخضوع للقضاء والقدر الذى رضى به حتى  
بروميثيوس هو القاعدة فى الشخصيات الاغريقية ، هؤلاء الأبطال  
يخوضون صراعا مع الآلهة او القوى القبيية ، فينتصرون عليها حيث  
وتنتصر عليهم حيث آخر » (١٥) .

لقد استطاع اليونان من خلال الأسطورة أن يخلقوا لهم أبطالاً  
يخوضون صراعا مع قوى كبرى ، ويحققون أحلامهم وأمانهم ، ولكن  
أيضا تمعبرا عن الآلام التى يمانها الشعب ، تمعبرا عن قنواء النفسية

ولابد من القوة في خوض صراعه مع تلك القوى . ومن هنا كان البطل التراجييدي اليوناني ممثلا للمجتمع اليوناني ، آماله وأحزانه ، من حيث كونه مرتبطا بقوة خارجية ، ومرتبطا بها في مصيره وذاته ، هذه القوى هي الآلهة والقوى الجبرية ، حيث يكون صراع البطل ضد هذه القوى الخفية ، والذي لا يخرج منه البطل منتصرا ، إلا أن مصيره قد تحدد له من قبل ، وتأتي الهلماوتيا كتثير موضوعي لتحول أقدار هذا البطل من حالة السعادة الى الشقاء ، « فاوديب مقدر له أن يفعل ما فعل حتى قبل أن يولد ، لأن بيت أتريوس جميعه ، وكل سلالته يعيش تحت لعنة قديمة لم يحن الوقت بعد لانهائها » (١٦) . وتتسائل . . . إذا كان هذا القول يستل الصواب ، فهل ينبغي أن ننفي مسئولية البطل عن أفعاله ، أو عن خطئه بالذات ؟ . . . وإذا كان هذا صحيحا . . . فلم العذاب والعقاب والمعاناة عن أفعال ليس لأوديب أية مسئولية عنها ؟ . . . وللإجابة عن هذه الأسئلة ، لابد من دراسة مفهوم الخطأ للمأساوي .

والخطأ المأساوي منه ما ارتكب عن ( غير قصد ) وعن جهل ، ومنه ما ارتكب عن ( قصد ) وعن معرفة مسبقة بالنتائج . وهناك من الأخطاء ما يرتكب صدفة . وكما يرى أرسطو فإن البطل في المأساة يجب أن يكون شخصا شبيها بنا ، وإن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لائم اقترفه ، بل نتيجة خطأ كبير ، فهو . . . كما يرى كاستلفترو « إما لأنه يضطر الى التورط في قضية تتعلق بالصالح ، أو ما يستقده أنه صالح وطيب ، وإما أن يخوض أحداثا تتعلق بشر أو ما يظن أنه شر » (١٧) فالعاجزة تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها ، أو لعب في مكونه الذاتي ، قد لا يدركه البطل في البداية . ودائما يطرح علينا الكاتب التراجييدي مبررات معقولة لحصول الكارثة للبطل . كالعدا مثلما في شخصية أونتيبجون ، والغرور والخيانة كما في شخصية يروميثيوس ، وحمة المزاج والغضب والتهور ، والبحث الدائب عن المعرفة ، والذكاء . . . كما في شخصية أوديب . فاوديب أراد أن ينفذ وحى الآلهة ، بالكشف عن قاتل لاويوس ، كي تنجو المدينة من شر الطاعون ، فإذا به في النهاية ، يكشف أنه هو نفسه من يبحث عنه .

ولقد حدد أرسطو هذه النقطة حين قال : « إن الحوادث الأليمة التي تجري بين الأحباب ، كان يقتل الأخ أخاه ، أو الابن أباه ، أو الأم ابنها . . . هي ما ينبغي أن يطلبه الشاعر التراجييدي » (١٨) . وبهذا أشار أرسطو بأن أصبل التراجيديا يكمن في علاقتنا بأقرب الناس إلينا . فقد عرفنا أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه ، ومهديا قتل أبناهما ، وكريون قتل أونتيبجون ، ابنة أخته جوكاستا ، وأجاممنون قتل ايفيجيني ، كلتمسترا قتل أجاممنون . . . الخ . . .

فالمخطأ التراجيدي أو الهامارتيا ، هي لب النظرية الإرسطية في المثل  
التراجيدي فهي : فعل ( بكل معنى الكلمة ) ولكن بشرط أن يكون (مستحق  
الكلية ) هذا نفسيا وليس أخلاقيا . ( ١٩ ) .

فالهامارتيا قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطيء ، زاجح الى  
فحص المعرفة بطرؤف معينة ، وقد تدل على غلطة يتعمد تجنبها ، وهي في  
الحالتين غير ارادية ، وحكمتا عليها من الناحية الأخلاقية ، يتوقف على كون  
الفرد نفعه مستولا عن جهله أو غير مسئول . وللسقطة معنى أخلاقي ،  
وهو يتعلق بفعل واحد ، أن يكون هذا الفعل شموزيا واراديا ، ولكنه غير  
متعمد ، كالأفعال التي ترتكب في حالة الغضب أو الانفعال الشديد .

والتغير في أحوال البطل من السعادة الى الشقاء ، لا يحدث بسبب  
البخت والبشر ، بل بسقطة عظيمة . فهذه السقطة العظيمة ، هي اذا سقط  
الضعف في شخصية البطل التي لا تجعله كامل الفضيلة ، والتي تنجم  
عنها المفاجأة . ويمكننا القول أن الخطأ الماساوي الذي يسبب تسمية  
البطل التراجيدي ، يرجع الى حكم خاطيء على الموقف ، سواء عن جهل  
أو نقص خطي . ولتضرب مثلا - بأشهر أمج في التاريخ - بأوديب .

لقد قتل أوديب أباه الملك لاوي ، دون معرفة شخصيته ، نتيجة  
تهوره واعتدائه بنفسه . ثم زواجه من أمه جوكاستا ، نتيجة جهله .  
كل ذلك وغيره ما زال موضع نقاش دائم . ولكن يبقى السؤال : ما هو  
نصيب أوديب من المسئولية ؟

يرى البعض . أن أوديب يتحمل جزءا كبيرا أو مقولا من المسئولية ،  
لأن الخطأ في الواقع ، رغم ارتباطه بالجهل ، ينبع من داخل أوديب الى حد  
كبير ، أو حدث نتيجة ضعف في شخصيته . ونقطة الضعف في أوديب  
تتمثل في اندفاعه وتهوره وعناده ، وتلك خصائص تصور جانبا أساسيا  
من شخصيته منذ البداية حتى النهاية . فهو يثور بسرعة ، ويتهور الى حد  
قتل الرجل المجوز عند مفترق الطرق بسبب شجار حول سبب تأفه ،  
وهو نفس التهور ونفس العناد اللذان يظهران في إصراره على معرفة  
الحقيقة رغم تحذير زوجته - أمه - له . ورغم تحذير قاري القيب الأعمى  
تريزياس ، وهو يستمر في ذلك العناد والتهور حتي يكتشف أنه فعل كذا ،  
بوكذا ، فيعاقب نفسه ( ٢٠ ) ، ويضأ عينيه كي لا يرى فظائمه ويصر على  
أن يترك مدينة طيبة ، متوجها الى كولونا .

فالهامارتيا تعادل القدورية ، وأحيانا تعد سمة تلتصق بأسماء معينة  
كلمنة متوارثة ، وتعتبر مسئولة الى حد كبير عن معاناة الإنسان وآلامه .  
والأبطال الماساويون في التاريخ ، لا يرتكبون أخطائهم بالصدفة ، وإنما

تربط الخطيئة بغير ضرورة، بأهم المشاكل في القترتات الحرجة... والتي تعد الموضع النموذجية المهيمنة للصراع المناهض في مرحلة معينة، وبشكل خاص « (٢١) »، فلو كان أوديب يعيش في وسط جماعة تقبل قتل الأقارب وتزواج المحارم، إذا ما كان شخصية تراجيدية.

وعلى الرغم من أنه الخطيئة في الحكم أو الهمارتيا، هو الذي يسبب تحول أتياد البطل من السعادة إلى الشقاء، إلا أنه لا ينقص من قدر البطل التراجيكي، بل يزيد إعجابنا به، واشفاقنا عليه، لأنه يفتقد صبغة بشرية، وإن طاول الآلهة في عظمتها.

وإذا حاولنا تحديد علاقة الهمارتيا أو الخطأ المأساوي، بالإرادة، فإننا نجد أنه إلى جانب أخطاء أوديب السابق ذكرها، هناك القدر المكتوب من الآلهة، ولا بد للبطل أن يسقط هذه السقطة العظيمة مرة واحدة، هذه السقطة تكون كافية لهلاكه. فالوديب طبقا لنبوء العراف، كان مكتوبا عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه، كل ذلك قبل أن يولد أوديب، وعندما سلمه أبوه لأحد الرعاة لكي يتركه في الغابة حتى الموت... يشفق الراعي على الطفل، ويسلمه إلى زميله الراعي الكورنثي، الذي يسلمه بدوره إلى يوليبي الملك الكورنثي وزوجه ميروب، حتى إذا شب أوديب وسمع نبوءة العراف، هاجر من كورنثه كي لا يتورط في تلك القطة الشنعاء... وينطلق إلى طيبة - موطنه الأصلي - وفي الطريق تشب مشادة بينه وبين أبيه الحقيقي - الملك لاويوس - فيقتله أوديب في ثورة تهوره، ويتجه إلى طيبة ويحل أسئلة أبي الهول، وينتقد المدينة، فينصبه أهلها ملكا عليهم، ويهبونه زوجة لاويوس - أمه - لتصبح زوجته، وبذلك تتحقق نبوءة العراف، وتنفذ مشيئة القدر، وتلمب الصدفه دورها.

لقد كان هذا التصور نمطا مناسباً في اليونان القديمة، « وربما يرجع المنهج في ذلك، إلى ديانتها في ذلك العهد » (٢٢)، ولكنه بعد أن زالت هذه الديانة... يبدو شيئا يكاد لا يلائم الفوق الحديث.

وتأتي نقطة الغرور، أو ما يسمونه (الهيبيريس)، في الفكر اليوناني، كنقطة ضعف عند البطل المأساوي، وتتضح هذه النقطة بالذات، بشكل واضح في شخصية أجاممنون... وي طرح الشاعر استيخولوس أكثر من طريقة ليؤكد نقطة الضعف عند أجاممنون، فهناك الاستقبال الرائع للزوج بعد عودته منتصرا من حرب طروادة، وتلك السجادة الجولة تحت قدميه، منفلان، يفاخر العراية الحربية حتى قصره... هنا نذكر أن نقطة الضعف تنبع من داخل أجاممنون نفسه، فهو مغرور، وهذا الغرور يؤلب الآلهة ضده،... فكان قتله في الحمام على يد زوجته

وعشيقها ... ، وهنما عاد أجامنتون من طروادة ، يظهر وجهه المليئ  
على بطشه وإهائته للآلهة ، فيصطحب معه القسطنطينة ابنة الملك بريام ملك  
طروادة ، وعنبره الآلهة ، ليحبسها بحبليه له ، رغم مقاومتها وارتجاجها ..  
واغتصاب كاجنة ، يشير غضب الآلهة وحجبها ..

إن القيام أجامنتون على قتل ايجيبيتي ، تنفيذا لإرادة القدر ، قد  
زاد من حدة الخلاف بينه وبين زوجته ، مما عمل على تأكيد استمرار الزوجة  
على قتل البطل ، فمن أشنع الجرائم عند الأغريق قتل الأقرباء ، ولا عقاب  
على هذا القتل سوى القتل ، وعلى السماء أن تسهم في تحقيق العدالة ،  
وتنفيذ الانتقام .. ولتأكيد ذلك نرى أن الزوجة كليتمسترا - قبل  
وصول أجامنتون - تعبر عن أملها في ألا يكون أجامنتون قد دنس معابد  
طروادة ، وأمان آلهتها حتى لا يحل عليه العقاب .

ويشير الدكتور عبد العزيز حمودة إلى جانب آخر في شخصية  
أجامنتون كبطل تراجيلي ، إذ يرى « أن الصورة الغالبة على المسرحية ،  
هي صورة الحيوان في أقصى درجات حيوانيته .. ، وصورة أخرى هي  
صورة الشبكة التي ألقت بها الزوجة مع عشيقها فوق زوجها قبل أن تبدأ  
في طعنه .. ، فالصورة الأولى ترمز إلى الجانب اليهوسي في الإنسان ، إلى  
نقطة طبع غريزية في الانبياء حينما يستسلم لقواثر الشر في داخله ،  
حينما لا يفكر ببقله ، بل بفراغته المجردة . والصورة الثانية ، وهي  
الشبكة إذ تؤكد صورة الخداع المتأصيل في الإنسان » (٢٢) .

وأخيرا .. لقد تغيب أجامنتون عن فراش زوجته عشر سنوات  
كاملة ، مما يزيد الجفاء بين الزوج والزوجة ، مما « يعتبره البعض خلا  
إراديا » (٢٤) .. وحل بعد هذا كله نستطيع أن نلوم القدر وجهه على  
مأساة أجامنتون ؟ .. وحل نستطيع أن نرى مباحته كبطل تراجيلي  
مسئول إلى حد كبير عن خطفه ثم سقوطه .. وعليه يكون مقتل أجامنتون  
تطورا طبيعيا - وفق القانون والمعادلة اليونانية - لشخصيته ونتيجة  
حسية لا إيمالة .

والبطل هيبوليت كان الميبي في شخصيته أو نقطة ضعفه ، فرط  
نقائه وخلو قلبه من الحب ، وذلك الصمت الجليل الذي صنعت كبريائه  
وبرود روحه ، مما جر عليه المحنة والمهانة ، إذ أثار حسد الآلهة فينس  
فانزلت به الفاجعة جزاء تكبره ، وخلو قلبه من الحب وعبرفته ، « فهو  
يؤكد دوما أنه لا يمكن أن يوجد هناك إنسان أكثر منه فضيلة ، وصوت  
وهو يظهر بتقواه ، وتبجيله البالغ للآلهة .. ولكنه هنا قد انتهك المثل

الإغريق القائل بأن لا شيء يجب أن يكون له على الحدود ، ودبت بسبب  
انعدام أحسبته وتعاليه للتكيف ، (٢٥) .

فالأشخاص المفضل بالكفاءة ، كرامة على هذا الذكاء ، كما أن الأشخاص  
الزائد بالنقص ، كرامة أيضا ، لأن البطل بذلك ربما يشارك الآلهة في  
إدراكها المطلق للأشياء ، ولأن الطبيعة الإنسانية مشوبة بعيب أو عيوب ،  
عادة ما تؤدي إلى السقط ، وكان القوة الخارجية مترتبة للايقاع بالبطل ،  
نتيجة عيبه الإنساني الناتج عن ضعفه .

ومن الملاحظ أن البطل لا يشعر بهذا الخطأ الذي يقع فيه ، ولا يحس  
به إلا بعد وقوع الكارثة أو القاحلة ، أي بعد قوات الألوان ، فمعظم أبطال  
التراجيديا اليونانية ، حتى وإن كانوا يهتفون عن قيم ومثل أخلاقية  
أو إنسانية عامة ، إلا أنهم مع ذلك لا يسلمون من النهاية المأساوية ،  
فطبيعة المجتمع اليوناني تؤمن بقانون ( النظام ) ، ومن ثم لا يد من عقاب  
البطل المتطاول على الآلهة لكي يتم النظام الكون . فمن يخرج على النظام -  
في عرف الآلهة - يسحقه النظام . ( واعتاد بعض النقاد اعتبار الكارثة  
التي تحمل بالبطل كنوع من العدالة الشعرية ) (٢٦) ، وتأتي هذه العدالة  
نتيجة للعيب القادح أو الخطأ الجسيم .

ولنتأقش الآن مدى حرية الإرادة عند البطل التراجيدي ، وقت  
ارتكابه الخطأ التراجيدي .  
أما ، ويقتل أباه ، كما أن هيدا يقتل أطفالها .  
الأبطال على درجة من إدراكهم لأنفسهم تفوق بكثير درجة إدراك الرجل  
العادي ، وهذا الإدراك الزائد للنفس ، إنما هو نوع من أنواع الفساد .

وإذا كان القدر هو المحرك للأحداث في المأساة اليونانية ، فإن  
إرادة البطل لابد أن تكون حيدة ، وليست مطلقة ( ٢٧ ) إذ أنها تتحرك  
في نطاق نصيره المزوف ، رغم اشتراكه ودفعه لهذا المصير ، فالبطل في  
هذه الحالة لا يملك سوى إنجاز ما قدرته الآلهة وفرضته عليه ، لقد قرر  
لأوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وهذا ما تفعله القدر رغما عنه ،  
« فإرادة الأبطال جزء من إرادة أكبر في جوهرها بالعلاقات الإنسانية » (٢٨) ،  
ولقد كانت التراجيديا اليونانية تسمح بعد أدنى من الإرادة الحرة . . . . .  
كما عرفنا من خلال دراستنا لبعض أخطاء الأبطال التراجيديين ، فمن خلال  
ضعف الإمكانية الإنسانية ، ومن قوة الإرادة الإنسانية نفسها ، نشأ احترام  
التراجيديا للإنسان .

والإنسان مهما كان قويا ، فإن القوى الخفية القدريّة تظل أقوى منه  
وعن طريق التحدي بالإرادة يستمر الصراع بين الإرادتين ، وتنتصر إرادة

القدر أو مشيئته ، ويعانى الإنسان من جراء هذا الانتصار ثم يحاول أن يتجاوز هزيمته التى أحلت به ، لكنه أبدا لا يستطيع أن يحول دونها أو يمنعها . فالبطل اليونانى يصارع القدر والقوى الأخرى غير معتمد الا على عقله وإرادته ، كدائرة صغيرة يتحرك فيها البطل بحرية ، وهذه الحرية هى التى تحدد نصيبه من المسئولية ، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل فى حسابه قط : « فاجأمنون بطل يزن الأمور بعقله الإنسانى ، وينفذها بإرادة القوية ، فيصطدم بنهاية المأساوية التى تسقط اليها نتيجة أخطاء لم يكن يدركها كثير » ( ٢٩ ) .

وهناك أربعة مواقف يقدم عليها البطل التراجيدى ، كما ذكر أرسطو ، وهذه المواقف هى :

- ١ - موقف ( تترك ) فيه الشخصية أنها مقعدة على ارتكاب أمر فظيع ضد شخص تعرفه تمام المعرفة ، مثل موقف نيديا من أولادها .
- ٢ - وموقف ( لا تترك ) فيه الشخصية حقيقة الصلة التى تربطها بالشخص الذى تكون مقعدة على قتله ، ولكنها ( تترك ) حقيقة الصلة بعد ارتكاب الاثم ، مثل موقف أوديب من أبيه وأمه ، ( ٣٠ ) .
- ٣ - وموقف تكون فيه الشخصية (عل وشك ارتكاب الاثم ولكنها تترك قبل ذلك حقيقة صلتها بمن تنوى الفتك به ) ، فلا تقسم على فعلتها مثل موقف ميروبي من للثة كيدما ، ( ٣١ ) .
- ٤ - وموقف أخير ( تترك ) فيه الشخصية أنها يصند ارتكاب فعل آثم ، ولكنها لا تفعله ( ترددا ) مثل موقف هايمون من أبيه كريون ، وهو موقف ذو سلوك غير تراجيدى ما دام لا يؤدى للفاجعة .

• نتجبت بير أجيح توشار عن حرية البطل وإرادته فيقول :

لقد كانت حرية البطل عند أسفيلوس تكمن فى تنفيذ  
إرادة الآلهة الضامنة للنظام والتوازن ، أما البطل عند  
سوفوكليس فيحصل على حريته أحيانا من الآلهة ، ويكاد  
يحصل عليها دائما من البشر ، ومن نفسه ، وغالبا ما يهلك  
لأنه ذلك . - أما عند يوربيلس فيسلم الإنسان لتزوة الآلهة ،  
لا أكثر ، وتنتظر إلى الصبح الإنسانى بلا حاجة لسل ، لا فى  
الأرض ، ولا فى المستقبل ، مصر شقى لا دواء له فى هذا  
الكون ( ٣٢ ) .

وقد يكون فعل الشر اراديا او غير ارادى ، فهو فعل ارادى ، عندما يضحى أجامنتون بأبنته اثيجينيا . وغير ارادى عندما يقتل أوديب أباه . ويزوج أمه . ومستقل مسألة الإرادة الحرة موضوعا شديدا للالتباس فى القضايا التراجيدية .

وعند أرسطو . . يكون التحول فى مقدار البطل من السعادة الى الشقاء هو السمة الأولى للحقت فى التراجيديا ، وهو الذى يثير فىنا عاطفتى الشفقة والخوف ، ويربطنا بالمصير المأساوى الذى ينتهى اليه البطل وهذا التحول لا يكون سببه أن البطل شرير أو سوء الخلق ، لأنه لو كان كذلك لما أثار فىنا مشاعر الرأفة به أو العاطفة عليه ، كذلك يجب ألا يكون الانتقال من السعادة الى الشقاء من حظ الشخص الطيب الخال من النقص ، لأن هذا لو حدث قلن يثير فىنا الاحساس بالدهشة ، فبطل المأساة لابد أن يكون فيه جانب كبير من الخير ، لكن به عيب أو نقطة ضعف ، تجلب على نفسه الشقاء لسوء أحكامه . « ان هناك لحظات قليلة يتحدد فيها مصير الانسان ، وتحول حياته من السعادة الى الشقاء ، كالحظات الاكتشاف المروع ، أو لحظات وقوع جرم خطير ، هذه اللحظات هى التى تختارها التراجيديا كإطار زمنى لموضوعاتها » (٣٣) .

فاوديب يصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التى حل بها الوياح ، وحينما يعرف أن مولده يحيط به الشك ، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الاثم . . . يعود فيسعد عتقا يعرف نيا موت - والده الكورنثى - ، ثم يشقى مرة أخرى حينما تظهر الحقيقة ساخرة فى النهاية ، ويتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الاثم . ان الاكتشاف الذى اكتسبه أوديب ، يعنى معرفته ، لذلك المجهول ، لقد انتقل من حالة الجهل الى حالة العلم أو المعرفة ، ونتيجة لهذا الاكتشاف يحدث الانقلاب الغير متوقع ، فقد صحب الاكتشاف انقلاب أثار فىنا الشفقة والخوف ، وهذا التحول الذى طرأ على البطل من السعادة الى الشقاء ، كان عن طريق التعرف والانقلاب مما ، فتحدث المأساة ، ويسقط البطل ضحية غلطته ، وقربانا لبطلته .

وقد يكون هذا القصاص من البطل بواسطة الآلهة ، « نوعا من الحسد الإلهى ، أو النيرة ، وليس صادرا عن رغبة الآلهة فى اقرار النظام والمدل على الأرض فقط ، بل لاقراء نوع من النظام الكونى الذى يقوم على أساس من العدالة للبهنة » (٣٤) ، وليس العدالة كذا تفهمها وتنفذها ، فيرضى البطل بمعاقبته ويقبلها على أنها من طبائع الإثنية . بما فى ذلك طبيعته . هو البالغه المسوق ، فهو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنسانى النبيل .



والهوه التي يسقط فيها البطل باختياره ، أو بالرغم منه ، هي نهاية الطريق لا يعرفه بالضرورة ، وهي عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء ، بل هو فوق هذا عقاب على ثواب ، أكاديب الذي حاول انقاذ مدينة طيبة من الطاعون ، فحكمت عليه هذه الهلاك ، وكأنه يشقى لسوءه ، لا لوضاعته . وهيبوليت ذلك النقي الطاهر الذي أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فكانت نهايته . وأجامنتون المقاتل البطل الذي جلب النصر لبلاده . . كيف كانت نهاية على يد زوجته وعشيقتها ، وأنتيجون التي أودت أن تكرم الموتى بدفن جثة أخيها ، كانت نهايتها الموت . .

على أن الأبطال التراجيديين في كل ما سبق ، ليسوا هم المقصودين لنزواتهم فقط ، ولكنهم قديرة ، ورموز للجنس البشرى كله .

ويمكن نبيل التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضى عليه ، والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته ، تحقيقا لفاته الانسانية ، وتأكيدا نبيلاً لموقف الانسان الذي يرفض الاستسلام ، كاشفاً في صراعة المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود ، وأن ما حل بالبطل التراجيدي يعتبر ، تطهيرا لنفسه عن الأخطاء التي ارتكبها بدون وعي منه ، فهذا كان المبدأ الخلقى يقضى . وحتى يمود النظام مرة أخرى ، لا بد من تطهير نفس البطل .

وعلى ما سبق يمكن أن نفس مواقف البطل التراجيدي وأفعاله ونهايته المأساوية ، على ضوء المبادئ الخلقية التي سادت مجتمع المدينة ، والتي تتمثل أهمها في فكرة النظام . والحد من الغرور البشرى ، وإظهار ما في الانسان الغاني من ضعف أمام جبروت الآلهة ، والتي دوماً تنتصر وتحسم الصراع لصالحها ، ورغم ذلك فإن البطل التراجيدي - رغم هزيمته - يخرج وقد انتصر روحياً ، لأن ادراكه بالجرم يحوله الى قديس « (٣٥) ، ولعل مسرحية أوديب في كولونا خير مثال لذلك .



## ٢ - البطل الحديث فى المسرح المعاصر

ولكن .. هل ظل مفهوم التراجيديات والبطل التراجيديات حتى العصر الحديث ؟ .. نحن نعلم أن هناك أشياء ظلت باقية فى التراجيديات والبطل التراجيديات ، وأشياء قد اختفت بالضرورة أو تلاشت ، بمنطق تطور الحضارات وتقدمها .. فالأشياء التى ظلت باقية حتى المصورات الحديثة تتمثل فى :

( ١ ) الصراع الغير متكافئ بين إرادتين يصمم فى النهاية لطرف منهما على الآخر .

( ب ) النهاية المأساوية ، وإن كانت مضمونة فى معظم الأحيان .

( ج ) الفعل المأساوى ، ونقطة الضعف التى تعدد للصبر .

( د ) التوافق بين فعل البطل وسلوكه وأخلاقه وموقفه .

( هـ ) حرية الإرادة فى فعل الفعل ..

تلك هى الجوانب الباقية ، حتى عصرنا الحديث ، كما أن هناك عناصر اندثرت - فى تكوين المأساة - بانتهاء عصر معين . فإبطال تراجيديات عصر الملكية كانوا ملوكا أو من سلالة الملوك .

ولكن هذا المفهوم للبطل التراجيديات قد انتهى بانتهاء القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، فأصبح البطل إنسانا عاديا مثلما نجد فى مسرحيات إيسن وأونيل وسترنديج وتنسى وليامز وأرثر ميللر وغيرهم . فلقد أصبح الإنسان العادى هو البطل .

ويجب أن يكون معروفا أن مفهوم البطل التراجيديات ، فى كونه ملكا

أو أميرا ، ابتداء من العصر اليوناني حتى الكلاسيكية الجديدة في فرنسا  
ممتثلة في أعمال كورني وراسين ، وبالطبع كانت هناك محاولات استثنائية.  
مثل مسرحية فاوست للكاتب مارلو المعاصر لشكسبير . فلقد كان فاوست  
انسانا عاديا ، ولم يكن على أية حال من الأحوال أميراً أو ملكاً . . . ، وإن  
كان من الممكن اعتباره شخصية غير عادية ، على أساس عمله الفزير وتبرزه  
في جميع مجالات المعرفة آنذاك .

وإذا تأملنا معظم الأبطال التراجيديين ، فيما قبل القرن التاسع  
عشر ، سنجدهم أشخاصا غير عاديين . بالإضافة الى سيادة مبدأ عدم خلط  
الأنواع .

ولكن هذا المبدأ قد تهدم على يد الشاعر الانجليزي وليم شكسبير  
الذي كان يخلط في مسرحياته التراجيدية مواقف كوميدية ، مثل مشهد  
جفار القبور في مسرحية هملت ، ومشهد التمثيل داخل نفس المسرحية .  
ومشهد البواب في مسرحية مكبث ، والمهرج في مسرحية الملك لير . ،  
ولقد كان هذا الخلط الذي أقدم عليه شكسبير يضيف الى جانب تخفيفه  
الكوميدي ، عمقا وحزنا من خلال المفارقة الدرامية التي يلجأ اليها شكسبير .

وإذا كانت المسرحية اليونانية تقوم في معظم الأحيان على عقدة  
واحدة ، فإن شكسبير قد حوى في مسرحياته بعض العقد الثانوية الموازية  
للعقدة الرئيسية ، والتي تصب تلك العقد الصغيرة فيها ، بحيث تزيد  
من قوتها .

ولقد كانت المأساة اليونانية تحوى في أغلب الأحيان مكانا واحدا  
تدور فيه الأحداث ، وزمنا لا يتجاوز دورة شمسية واحدة ، ولكن شكسبير  
ضمي في مسرحياته بوحدة الزمان والمكان ، بحيث تعددت الأماكن وامتد  
الزمن في التراجيديا الشكسبيرية .

لقد حرصت التراجيديا اليونانية على عدم اظهار مناسط القتل  
والرعب والبسم أمام النظارة ، أما في مسرح شكسبير فقد همتلات  
التراجيديات بالمناظر المروعة التي تحدث بالفصل على خشبة المسرح . كما  
أن التراجيديا اليونانية لم تهتم بالشخصيات الثانوية الا في كونها تطلع  
بالأحداث ، أما في مسرح شكسبير ، فهذه الشخصيات الثانوية لها منطقتها  
الفني الخاص بها .

ويانتهى العصر الذهبي للمسرح اليوناني ، اختفت الجوقة تماما ،  
وإن كان ذلك لا يمنع من وجود الجوقة في بعض المسرحيات الحديثة ،  
ولكنها لم تصبح فرضا ، بل ترجع الى اختيار الكاتب المسرحي .

لقد غيرت العصور الأدبية المختلفة في تفاسيده ضويرة البطل ،  
وبعض هذه التفاصيل ظاهرة أكثر منها حقيقي ، كالتيغير الذي أحدثه  
آرثر ميللر حين جعل بطله في مسرحية وفاة بائع جوال ، انسانا عاديا ،  
في الظاهر . ليس فيه شيء من العظمة ، ولكننا عند التأمل لانلبث أن نرى  
في هذا الموزع - ويل لومان - نموذجا لما تعجده طريقة الحياة الأمريكية  
من فضائل عملية ، تقوم كلها على الصراع المستقل من أجل الوجود  
الفردي ، (٣٦) .

فويل لومان البائع الجائل ، يعد نموذجا للانسان البسيط الذي  
تطور المجتمع بأسرع مما تطور هو ، لقد تركه للمجتمع ورماه . فويل  
له آمال وطموحات الرجل العادي ، فهو وب بيت يطمح أن يجد قوت  
بيته ، وهو أب يحلم أن يرى ولديه يتجلمان في دواستهما وعملها ، كما  
أنه يدفع أقساط الأثاث والمنزل الذي قد استأجره ، ويحلم أن تؤول له  
يوما ملكية بيته . كما أن لويل لومان نواحي ضعف الرجل الأمريكي  
العادي ، فهو يريخى العنان لمواطفة في رحلاته الطويلة ، وله عشيقه يهديها  
الجوارب ، بينما تقضي زوجته الساعات ترتق جواربها الممزقة ، ولكن  
امكانيات ويل لومان تقصر على أن تواجه متطلبات حياة يتقدم فيها العمر  
ويضعف فيها الجسد ، ثم هو يقاتل في معركة خاسرة ازاء مجتمع تتطور  
فيه أساليب البيع تطورا سريعا ، وينتهز فيه الجيل الجديد من الشباب  
الفرصة لاحتلال مكان الجيل السابق ، اذا ضعف أو تخاذل .

من هنا يتحول الحاضر بالنسبة لويل لومان الى خيط متصل من  
الآلام . ان ويل يفقد عمله ، لأن أساليبه في ترويج البضاعة قد غدت قديمة  
لا تتناسب وإيقاع سرعة العصر ، وهو يستدين الفولارات من جاره  
اسبوعا بعد اسبوع ، كما أنه يخفي عن زوجته حتى لا تفقد ثقها به ،  
وتتشارك الزوجة في مؤامرة العصمت فهي تعمل مصدر المال ، ولا تريد أن  
تجرحه ، وتتمتع خيوط المؤامرة لتشمل الولدين اللذين يخترجان للحياة  
بفهم « مبالغ فيه » (٣٧) عن قدراتهما ، خلقه وهم الأب عنهما منذ صباهما .  
وينتقل الولدان من فشل الى فشل بظنيانة بالكبرياء والسرقة . وتتهار  
أعصاب الرجل ، فيهرب من حاضره ليحترز ذكريات الماضي وأماله ، فيتصور  
نفسه مفضلا لدى منتجي السلع التي روج لها ، وإن الكل يمتني رضاه ،  
كما أنه مدلل من عشيقته التي تراه مثالا للوسامة ، رغم أنه مشوه الجسد  
كما تشير المسرحية ، وهو يعد ابنه الأكبر طالب الجامعة مثالا للنفوق  
الرياضي ، والجميع محبب به ، ثم شقيقه الذي أصاب نجاسا سهلا في  
مناجم الماس في أفريقيا . انه يلقي باللوم على ظروف العيش التي صادفته  
هو .

وهذا أحداث المسرحية بين عالم الذكريات وأحلام اليقظة ، وهو عالم اللاشعور ، وبين لحظات الواقع بكل متناقضاته ، وكأنها مواجهة أو صراع بين العالمين .

وتنتهي أحداث مسرحية وفاة بائع جوال بانهيار أعصاب ويلي لومان فيقتل نفسه بالغاز في الوقت الذي انتهت فيه أقساط المنزل وأصبح ملكا له . ولعله ظل يحلم حتى بعد موته ، في أن يسير في جنازته العديدة من عرفوه في حياة الحافلة ، لكنه يدفن في صمت .

إن ويلي لومان يصارع الواقع الحضاري ، الذي يتطور بسرعة لا يلاحظها ويلي ، فهو مقترب على المستوى الاجتماعي والاقتصادي ، ويمثل خطأ ويلي لومان في هروبه من الواقع ، وكذبه على نفسه والآخرين ، كما أن نهايته المعنوية بدأت عندما بدأت يحلم ويهرب من واقع . أما نهايته المادية ، أو موته المادي فيتمثل في انتحاره بالغاز .

إن ويلي لومان بطل تراجيدى حديث ، ذو ميزة معينة « فمن طريق قدرته التي لا تحد على تحمل الألم ، يتمتع بنوع من الشرف التراجيدى أو شبه التراجيدى » ( ٣٨ ) . يفيظه البسيط مما يلاقه من سخرية وازدراء الناس له ، وصراعه في سبيل احترام الناس له ، بقدر صراعه في سبيل احترام نفسه ، فتكسبه آلامه نفسها بعدا تراجيديا داخل عالم الطبقة المتوسطة . يؤكد آرثر ميللر ذلك فيقول :

إن الشعور للساوي يثار فينا في حضور شخصية على استعداد لأن تبذل حياتها إذا لزم الأمر ، من أجل الحفاظ على شيء واحد ، هو احساسها بكرامتها الشخصية . وما نفصال البطل التراجيدى من لورست الى هيلت ، ومن ميديا الى مكبث ، الا نفصال الفرد في سبيل نيل المكانة التي يستحقها في المجتمع ، فهو حينئذ فرد من مركزه وحينئذ آخر يسمى تبيلة لأول مرة ، لكنه الجرح القاتل الذي تنبثق منه الأحداث الحتمية ، هو جرح المهانة واللذلة ، اما دافعه للسيطر فهو الحق ( ٣٩ ) .

وعلى أساس كلام آرثر ميللر نستطيع القول : إن نقطة الضعف لا تقتصر وجودها على شخصيات سامية أو عظيمة ، فهي لا تعدو رغبة ويلي لومان الداخلية في ألا يبقى سلبيا أمام ما يدرك أنه تحد لكرامته ، ومن أجل المكانة التي يشعر أنه يستحقها .

ويتميز ويل لومان عن غيره من الشخصيات السلبية التي تقبل نصيبها دون أن ترد الظلم عن نفسها . هؤلاء البشر السليبيون هم الذين لا هم ولا أخطاء لديهم ، وأن أغلب الناس لمن هذا النوع . ومن هنا يمكن أن نقول : إن ويل لومان حاول أن يخرج على النظام الاجتماعي الذي وافق عليه أغلب الناس السليبيين ، ولابد أن يكون النظام ثابتا لا يتغير ولا يتبدل حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة ، فتتحقق المساواة .

ولكن لابد من وجود شعور ما بالتسامي في حالة اعتماد الكاتب التراجيدي على شخصية رئيسية ، وفي حالة ويل لومان يتضح هذا الشعور بالتسامي ، ليس من ناحية طبقته الاجتماعية ، ولكن من حيث كونه إنسانا يرفض - عكس الآخرين - أن يتقبل الظلم ، ويرفض أن تداس كرامته . من هنا جاء الشعور بالتسامي والتبذل الإنساني الذي يعارسه لومان ، والذي يعد ضحية الختم الأمريكي ، أكثر عن كونه ضحية لقدر الإنسان . ولكنه رغم هذا فهو مسئول إلى حد كبير عن خطئه المأساوي الذي أدى به إلى نهايته المأساوية .

وتكمن أهمية المسرحية في كونها صورة من صور عصرنا ، ولما انتهت إليه الحضارة الصناعية التجارية التي تطحن الإنسان طحنا وتعمل على اغترابه ، وهي صورة أمينة تصور الضعف الإنساني تجاه مجتمع قاس ، صورة إنسان صغير يحلم أحلامه الصغيرة ، ولكن الحياة الكبيرة لا ترحمه ، إذ لا مكان فيها للضعفاء ، فقد كان من الممكن لويل لومان البسيط أن يعلق في « بقعة » الباقع المتجول ثم يترك ليتسلخ تغذية المجتمع العقلية ، وكان من الممكن أن يؤكد احساسه بقيمته وذاته عند خذله عن ثقافته ويعجزه ، يأتي يحتاج غاضبا مثل أميد سجين في بيته المتحضر ، وفي عقله المتحضر . فالصراع في المسرح الحديث ضد الإنسان ونفسه وماضيه ، من أجل محاولته للانتباه لصوره والتعايش مع مجتمعه .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الديني العميق الذي كان يرتفع بها عن المستوى المألوف في حياتنا ، هذا المعنى الذي يتمثل في صراع الإنسان تجاه قوى كبرى ، والذي ينتهي دوما بهزيمة الإنسان وفشله تجاه هذه القوى ، وليس من شك في أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم فقد تغير اعتقاد الإنسان وسيطرت عليه مادمية الحياة ، وتغير المسرح نفسه كذلك ، فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية والمادية .

كما تغير البطل المعروف في المسرحيات الكلاسيكية ، أُلْفَسَ الخطل للإنسان العادي ( البطل الصغير ) ليحل محل البطل الأبطالوري ، التراجيدي . - فمنذ بداية القرن الثامن عشر حدثت تغيرات عميقة في

عاطفة الجمهور ، فأتت الى نشأة نوع جديد هو الدراما . (٤٠) . والدراما الحديثة تقسم ابطالاً يكافحون في سبيل الرسول الى النبل ، يمسكون بالاطال اليونانيين النبلاء اصلاً ، ثم تفقر حياتهم من السعادة للشقاء .

ولكن ما هي العوامل التي أدت الى موت المأساة ، وظهور الدراما الحديثة والبطل التراجيدي الحديث ؟

هناك العديد من العوامل التي أدت الى موت المأساة ، وظهور البطا الحديثة :

فحينما بدأت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور أدى ذلك الى تغير مفهوم البطل المأساوي ، ومدى مسئوليته عن مأساته ، وكان لملم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والفريزة والبيئة ، اثره في حرمان الانسان من أى مسئولية حقيقية اذاً أصالة ، كما ان الاكتشافات العلمية قد أثرت الى حد كبير في مدى إمكانية أن يعيش الانسان ابن الحضارة الحديثة دوناً حاجة الى تفكير في الآلهة العلوية ، ولذلك تحولت قوى الصراع المعاصرة من صراع رأسى دينى الى صراع أفقى اجتماعى ونفسى ويبنى ، وتم القضاء على الكثير من المعتقدات الدينية والمثالية الأخلاقية ، وبدأ كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تنقضاتها المروية .

ان ظهور المعتقد الحديثة والاضافة بالقاز والكهرباء قد ساعدت على ظهور الدراما الحديثة ، اذ ان التركيز على الانسان العادى وليس على المأساة أصبح الامتياز الطبقي ، جعل المركز الاجتماعى أمراً ثانوياً .

لقد توقف أرسطو في تشريعه للتراجيديا على عصره فقط ، وتحدثت عن الطريقة المفضلة للمعالجة ، وليس الطرق المطلقة ، مما أتاح الفرصة لتطور في المفهوم الدرامى ، اذ ان التراجيقيوا ليست امتيازاً يحتكره شخص ما (٤١) .

في أواخر القرن التاسع عشر ، كسست التجارة فظهر الأدب الساخر ، (٤٢) ، الذى يعرّد الشخصيات المرموقة من جلالاته . ولأن الناس كفوا عن الاعتقاد ، وحيث أنه لا توجد تراجيديا بدون ايمان لأنها أساساً ميتافيزيقية ودينية ، (٤٣) ، فاننا اذ يجوزنا ايماناً مشتركاً فيما بيننا ، لا نعطى الكتاب المسرحى الذى يرغب في التعبير عن الموقف التراجيدي أى أساس يقف عليه .

اتنا في المسرح الحديث لا تتخطى حدودنا ، ومن ثم قلن فصل الى قسم التراجيديا ، وذلك بخلاف ابطال التراجيديا اليونانية الذين يحطون



حجودهم ويقهريون من الآلهة ، فتنشأ المسألة لديهم ، ولأن الإنسان الحديث لا يمكنه في البطولية على الآلهة بروتيا بما أبتناه الأفريق ( بالهجري ) بمعنى المعرفة أو الفطرة ، فإن المسرح الحديث الذي لا يقوم على شعائر دينية ، عاجز عن توليد فن التراجيديا .

إن نتيجة ضعف الفرد ولعراضه النفسية والحسية قد قلل من النظر إليه نظرة بطولية ، لأن آخر ما يمكن أن يقدمه علم النفس ، أو علم الاجتماع هو النظرة المفردة والبطولية إلى إنسان العصر الحداثي ، بينما كان الانحصار التراجيدي الذي حققه فن العصور الماضية ، هو تأكيد لبطولة الإنسان وعظفته ، فقد كان البطل التراجيدي يحول اليأس المغمى على الظروف الإنسانية إلى مصالحة تتم مع القدر ويتزكيا في حالة تطهير ، إذ كان البطل ثيابة بما هو الضحية ، وواجب أن تكون التضحية جديرة بما قدر لها ، ومع الاحترام الكامل من الضحية المقتضى عليها ، « فإن الشك المثل الحديث يحطم عظمة هذه الضحية ، وبالتالي يحطم مفهوم التراجيديا » ( ٤٤ ) .

إن قلة الاحتمال بالمصير الإنساني الذي ميز فن العصور التراجيدي ، قد تخل عن مكانه في العصر الحديث للصراع المحلي وللوقت بين البشر الذين يشبهون النمل ، الذين نرى فيهم التناقض بين عاداتهم وتشابهم ، وبين عدم وجود واحد منهم يمثلهم جميعا .

ويرى جون جاسنر : أن الواقعية الناقصة الضحلة والتي تخل محل المثالية التي كان يطبع إليها الفن التراجيدي عن طريق المثال التاريخي منذ عهد أرسطو ، وعن طريق الوصفات النقدية منذ عهد أرسطو ، قد حلت من ألقاب التراجيديا » ( ٤٥ ) .

إن استبدال المسرح الشعري كلفة حوار لأبطال التراجيديا ، بلغةثرية ، تلهت وراء الفعل المسرحي غير واضحة أحيانا ، من شأنه أن تحكم على الشخصيات بالنزول إلى مستوى من الوعي أكثر انخفاضا . إن عدم الوضوح للفرد ذاته ، أنه هو شيء ملازم لاختيار شخصيات من مراتب منخفضة ، من أجل التمثيل الدرامي ، وهو شيء ملازم أيضا للتساؤل بظرفية حائلة إلى الإنسانية ، وهذا بالطبع لا ينطبق على كل الأعمال الثرية .

لقد كان التمايز في المسرح الحديث بين التراجيديا والكوميديا غير محدد دائما ، كما في مسرحيات بستان الكرز ، وجوزو والطاووس ، والمخبرات والنجوم ، وحكاية فاسكو ، ومهاجر بريسيان ، والفرد الكفيف الشعر ، وروميون وجنائيت ، الخ ، كما أنه وفي ظروف كثيرة تكون أساليب المعالجة غير التراجيديا أكثر صدقا من أساليب التراجيديا ، والتي تنيل إلى التبليغ وعظامية الشخصية واللغة . وما أكثر الشاعرية رغم

خدا في أعمال عاتقة المسرح النثرى وما أغزوها ، إلا تقيض مسرحة  
النزوع الشيكوكف ، والخال قائما بالناعرة ، رغم أن من يتحدثون في  
المسرحيين ليسوا ملوكا ولا أباطرة ، بل هم رجال ونساء مغلوبون على  
أمرهم .

• ان التقليل من شأن الواقع ، وتحلل الشخصية ، يمتلئ أحدهما  
على الآخر ، ومن خلال الاثنين يظهر الاختيار الى نظرة ثابتة للطبيعة البشرية ،  
« فالإنسان يتجزأ الى متتالية من الجزئيات التجريبية ، غير المترابطة ،  
وهو يفتقد على التفسير بالنسبة للآخرين ، كما يدق على التفسير بالنسبة  
لنفسه » (٤٦) . وعلى هذا المنطور بالنسبة لتعقيد الإنسان وقفاهته في  
العالم الحديث ، لا فرق أهمية لتأكيد نبألتنا ، ولا أهمية بالتالى للتراجيديا  
التي تحاول أن تجمع الحقائق عن سقطاتنا ، وتقاط ضعفنا وشرورنا  
كأبطال .

وإذا كانت التراجيديا تعالج عصر الأفراد المتوحدين ، فكيف تزدهر  
في عصر الإنسان العادى . كيف يمكن لعظمة البطل التراجيدى ولسمو  
الرؤية التراجيدية أن يبقيا على قيد الحياة في عالم ينحط مستواه عن  
طريق الديمقراطية المزيفة ، والانتاج الكبير والاستهلاك الكبير رخيص  
القيمة ، وطالما اعتبرنا أن التراجيديا أكثر الأنواع الدرامية التراجيدية ،  
فأينما نستنتج أن الكاتب المسرحى التراجيدى لا يستطيع أن يفلح في  
عصر شعبي . (٤٧) .

والقن التراجيدى خاضع لمطلبيات التطور ، ولا بد للتراجيديا التي  
تخلق في العصر الحديث أن تكون حديثة هي الأخرى ، إذ يجب أن تكون  
مختلفة عن الأدب الكلاسيكية مثلما يختلف عصر أوديب عن عصر هاملت ،  
ومثلما تختلف فيدرا لرأسين عن هيبوليتوس ليوربيدس ، ومثلما تختلف  
ميديا عن لوراواهايداجابلر .

ان الحروب والثورات التي خاضها الإنسان الحديث ، والتي دوما  
تنتظم ، وهي يجاهد ببؤولة كي يحاول أن يحقق انتصارا ، لكن الشكوك  
في أحراره كصرا خائفا ، تزعجه ، حتى أنه يضطر بلفظه الوجودية التي  
يتفهمها بالوقوف في جانب خصمه في تلك الحروب الشيكوك في نهايتها ،  
حينئذ تنقسم لنفسه منها بابتكاره وجودها .

ولقد جعل الإدراك المتزايد لملم النفس العناصر كثيرين منا أكثر  
استعدادا للتسليم ، بأن هناك نوعا آخر من القضاء والقدر ، ليس أقل  
وطأة من الذى نعرفه ، يعمل بنشاط في فواتنا وهو مكون من قوى  
بيولوجية شريرة أو قوى نفسية جسدية ، أو قوى وراثية (٤٨) .

ان التطورات الحضارية التي صاحبت القرن التاسع عشر وما تبعه من اكتشافات في شتى المجالات ، قد كان له انعكاسه المباشر على صورة البطل في دراما العصر الحديث . ففي الوقت الذي بدأ فيه إيسن لكتابة المسرحيات العظيمة ، بعد أن غادر النزوع ، كان المذهب الطبيعي العلمي الذي مهد له جاليليو ، وبيكون ، وديكارت ، قد انتصر فعلا وأصبح الفلسفة السائدة التي تدين بها معظم دول أوروبا ، ولقد ظهر كتاب دارون ( أصل الأنواع ) في عام ١٨٥٩ ، وفي العام نفسه تقريباً أكمل كارل ماركس كتابه ( نقد الاقتصاد السياسي ) وهو تقسيم آلى للتاريخ ، يحلل الثقافات على أساس مصالح الطبقات ، وفي عام ١٨٦٣ نشر رينان كتابه ( حياة المسيح ) فأنكر مولده الالهى ومعجزاته وبعثه ، وصوره في صورة نبي متهم ملهم ، أكثر منه كائناً علوياً ، وحلت الفلسفة الطبيعية محل الفلسفة الفيبية ، والتجربة محل الوحي ، والاحصائيات محل البصيرة ، والنشر محل الشعر ، ويزداد العلم والتفكير العلمي ثقة بنفسه ، اذ لا يقدم أفكاراً ترعى حنين البشرية الى الشعائر والقداسة ، ولا يقنم أفكاراً خرافية خارقة للعادة .

أما فيما يتعلق بالثورات الاجتماعية والسياسية الكبرى ، فقد أدت الى سيطرة الطبقة الوسطى وتعزيز قوتها ، وعلى هذا لم تكتب في هذا العصر في رأى آرثر ميللر الا مآسي قليلة ، يقول : وغالباً ما يعزى هذا النقص الى قلة الأبطال بيننا ، أو الى أن العلم قد استنزف دماء الايمان من عروق الانسان المعاصر ، فلم يستطع الاندفاع البطولى أنه يصمد أمام موقف التحفظ والتحيص ، ( ٤٩ ) .

ولكن من الأسباب يسود بين الناس الاعتقاد بأننا في ظروف عصر أقل مستوى من المأساة ، أو أن المأساة في مستوى أكبر منا بكثير ، وينتج عن هذا التفكير أن المأساة طراز بال لا تلائم عصرنا ، بل تلائم المراكز العالية حيث الملوك والأمراء والقواد .

ولقد كان من المؤلف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين ، إن ينسب بعض الناس موت التراجيديا وأيامها ، ملتقن اللوم على القصة الحديثة ، أو الجمهور الديمقراطي الحديث الذي لا يستطيع أن يتذوق بناء التراجيديا وشعرها .

ويرى البعض الآخر ، أن التراجيديا قد شاخت وأصبحت من مخلفات عصر العنف ، والزمن الذي كان فيه الانسان عاجزاً عن السيطرة على قدره أو تحسينه .

ولكن اذا كانت التراجيديا قد ماتت فهل معنى هذا أن الكوميديا

هى السائنة ؟والاجابة : بالنفى بطبيعة الحال ، فالرؤية المعاصرة للواقع ، ليست رؤية سعيدة أو متفائلة كل هذا التفاؤل • لقد حل محل التراجيديا شيء له طابع جديد هو الطابع الغالب على المسرح المعاصر ، شيء اختار له • ج • ل • ستيان عنوان كتابه الذى سماه ( الكوميديا القائمة ) ( ٥٠ ) ، كنمط من العبث فى وجه ما هو جدى ، أو مسحة من اللون الرمادى توجد فى نيايا الملهاة الوردية •

فالملهاة السوداء قد تدفع المتفرج قهلا بإثارة العقل أو القلب ، ثم تعمل على تشتيته وحيرته ، بحيث يضطر مرة تلو المرة أن يصيد النظر فى فاعليته الخاصة أثناء مشاهدته للمسرحية ، اذ يكون أكثر احتراسا ، وفى حالة حذر يقظ ، مشترك ومتجاوب ، متوتر من جراء السخرية التى تطرحها المسرحية •

ان تركيب لهجة ملهاوية فوق لهجة ماساوية ، لم يكن عرلا غير شائع فى المسرحية الفكسبيرية أو المولييرية ، ولقد حان الوقت فى عصرنا الحديث أن نطالب بإيقاف استخدام التصنيفات بين ملهاة ومأساة ، اذ ان تيارات القرن العشرين الفكرية المتناقضة ، وأمزجة المشاهدين ، لا تسمح بذلك ، فقوانين المأساة - كما سبق أن أسلفنا - تنتمى الى عالم دينى فى تاكيد على العطية البشرية ، قد زالت أثرها •

فالانتقال بين الملهاة وعناصر الرثاء ، والتوازن الدقيق بينهما ، هما احدى الطرق لمباغة المتفرج واجباره على البقاء مستيقظا • وبنفس الطريقة ، فان الانتقال بين السعادة والبؤس ، أو عادة بين شيء من الابتهاج وشيء من الاكتئاب بدرجات متنوعة ، هو انتقال شائع لدى معظم الناس فى لحظاتهم اليقظة ، اذ تدفعنا خشية لا شعورية من أهواء الحياة لأن نبكى فى لحظات السعادة الكبيرة ، وأن نضحك أحيانا فى لحظات المذاب الكبير • فالدموع والضحك المتقاتلان هما رفيقان لا يشعران بالارتياح ، ولكن فى حين أن الصالحة بينهما ضرورية فى الحياة لاحتلال السلام ، فان صراعهما فى المسرحية ذو فائدة اذا أريد المزيد من التوتر •• ، فالمرونة والتنازلات المتبادلة ، هما سر العلاقات البشرية السعيدة ، وبدونهما - كما يقول برجسون - ينتجم حتما اما الضحك أو الدموع •

ويعترف بيراندللو قائلا : اذا كنت فى بعض الأحيان أضحك وأغنى ، فانا أقوم بذلك لأن هذه هى الطريقة الوحيدة لبدى لايجاد متففس للموعى الاليمة ( ٥١ ) •

ويروى آخر جارسيا لوركا عنه قوله: اذا كانت هناك مشاهد لا يندى

فيها الجمهور ما يفعل .. هل يضحك أم يبكي فإن ذلك يكون نجاحا لي ،  
اذ ان الدموع والضحك يتداخلان في مناقشة قضايا الإنسان المعاصر (٥٢) .

فالكاتب المسرحي الحديث ، الذي هو نفسه يشعر بالقلق عازم على  
اغلاق المتفرج ، واقترب وسيلة الى تناوله كانت جمع الضحك والدموع  
معاً تلا رحمة .

ان عليه أن يتحكم بقرارات قلبنا وعقلنا الصغيرة المطلقة ، ونحن في  
وقفة استعداد للدلاء بأصواتنا ، ولكننا نتردد بشكل متكرر ، فلا تجرد  
الملهات متاح لنا ، ولا عطف المسامة ، وكل المعرفة الغريزية يعلم النفس  
المتاحة لرجل المسرح ، مطلوبة لتحقيق هذا التوتر الخاص : ان عليه مزج  
قدر كاف من الواقع للحفاظ على تصديقنا ، بقدر كاف من عالم الالواقع  
لجعلنا نتقبل ألم الآخرين ، وعند نقطة التوازن ، نشعر نحن أنفسنا  
بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى . فكتاب الكوميديا السوداء يمارس  
تجاه المشاهد نوعا من الخداع القاسي ، فهو يدعينا بسبب ضحكنا ، بعد  
أن نكون قد ضحكنا حسب الطلب .

وتجسد الاشارة الى أشهر كتاب الكوميديا السوداء والذين كان  
تأثيرهم يحتمل أن يكون أقوى تأثير ، كما أن كوميدياتهم السوداء ، تعد  
أشد الاشكال والتعديلات لفتنا لأنظار الدارسين ، وهم على سبيل المثال :  
أوجست سترنبرج ، وأنطون تشيكوف ، وبرنارد شو ، وشون أوكيزي ،  
وسنج ، ويرانديللو ، بصورة رئيسية ، ثم اليوت وبريخت وأنوي وتينسي  
ويليامز ، مع بيكيت ويونسكو وجينينة وأدوارد ألبي وأوزبورن ، الذي  
كانت مفامته المسرحية في النظر الى الوجود في غضب قد أثارت الكثير  
من الاهتمام وقتها ، وتشير الدراسات التطبيقية الى أن المسرحية أثناء  
الاداء سيطرت على متفرجيها ، ولم يستطع أي متفرج أن يقاومها بغض  
النظر عما اذ كان قد وقف مع المسرحية أو ضدها ، اذ أحدثت المسرحية  
صداما بين الأجيال ، وصداما بين الطبقات ، بالإضافة الى أنها تركت  
الجمهور في حيرة ، يصفق للعرض أم يلعنه ، ايضحك أم يبكي !

وتشيكوف هو أحد الكتاب ، الذي يعادل بذكاء بين الدموع والضحك ،  
ولعل شخصية لوباخين في مسرحية بستان الكرز خير مثال على ذلك ،  
فلوباخين الذي آلت اليه ملكية البستان ، قد وضعه تشيكوف في موقف  
حرج ، مضحك ومبك في نفس الوقت ، فقد كان فرحا بملكية البستان  
ولكنه ترك وحيدا ومفتريا في الفصل الأخير من المسرحية ، اذ ينتظر اللحظة  
الحرية التي يتسلم فيها البستان ويودع الأسرة الرقيقة التي كانت مالكة  
له ، وفي لحظات الرداء ، حيث تترك الأسرة مرتع صباها مودعة .. ،

هذه اللحظة تهزنا وتؤثرنا فينا وجدانيا ، ولكن ذكاء تشيكوف يدقع بالمربية الألمانية كي تسخر من بعض عواطف الشخصيات ، ومن خلال التماطف والسخرية تطفو الكوميديا السوداء لتغلف الجو بأكمله .

فالكوميديا المزوجة بالتراجيديا ، الكوميديا التي تبكي ولا تضحك . وتنهمر الدمعة فوق البسمة ، الكوميديا التراجيديا ، أو التراجيكوميديا هي اللون الغالب على مسرح عصرنا الحاضر .

وهناك سؤال : حول كيفية تجاهل الكاتب المسرحي الحديث لحالة قرائه ومشاهديه الانفعالية والمزاجية ، وتركيبته الطبقية ، هذا المشاهد يفرض بشكل أو بآخر على الكاتب المسرحي المصائر أن يعبر بشكل ملائم عن حالة هذا المشاهد ، فمثلا وضع أرسطو قوانينه بناء على ما تقبله جمهور أثينا ، فأنما تجمع الكوميدي والمأساوي في موقف واحد ما هو الا تعبير عن طبيعة المشاهد وحالته المزاجية في العصر الحاضر .

## ٣ - بطل الكوميديا السوداء

بطل كوميديا القرن العشرين السوداء ، هو الشخص الذى يدلى بالخطاب الجاد الفخم ، ولكنه يجد حاجة لأن ( يتنحج ) وأن ( يحك ) أنفه • وينزع كاتب الكوميديا السوداء الى استخدام العناصر الأكثر اضجارا فى الشخصية الانسانية استخدما خاصا ، وذلك لكي يوسع محتوى المسرحية •

هذه الشخصية هى أشبه ( بالبطل النقيض ) ، انها شخصية قادرة على الایحاء بالتعقيد ، لأنها بشكل ضمنى تدیر جانبين أو أكثر نحو المتفرج ، والأكثر من هذا أنها تسدعى ردى فعل أو أكثر ، واحد ايجابى وآخر سلبى ، وكل الظلال بينهما • فشخصيات مثل شخصية بيرجنت فى مسرحية ايسن أو ويل لومان فى مسرحية ميللر ، تستحوذ علينا ، وتذكى السرور والالم فىنا فى المسرح ، حيث يميل البطل المثير للضحك والرائاء - وهو مخلوق بشرى جدا بحيث انه فى وقت الأزمة يتذكر ويتأمل بدلا من أن يطيع ويعمل - غالبا لاتخاذ صفات شمولية من خلال التفاصيل الفردية جدا ، والمتناقضة ، التى تستعمل فى تكوينه ، اذ ان بطل الكوميديا السوداء له حياة داخلية ذات تنوع كبير ومتناقض ، اذ حل الفرد المأساوى الملهاوى ، محل البطل المأساوى •

ويؤى سترندينج أن ثمة فرقا بين الشخصية كتعبير عن الشخص والآل ، والشخصية كتعبير عن المركب الروحى ، فيقول :

**اننى لا اومن بالشخصيات المتسمة بالبساطة على خشبة**

**المسرح ، والاحكام الايجازية على الشخصيات من قبل المؤلفين :**

هذا الرجل غبي ، وهذا قاس ، وهذا غيور ، وهذا شجاع ..  
الخ ..

يجب أن يتجدها الكتاب الذين يعرفون غنى المركب  
الروحي ، ويدركون أن الغطية لها جانب آخر يشبه الفضيلة  
جلد .. وأرواحي ( شخصياتي ) هي تجميعات من مراحل  
الخصارة الماضية والحاضرة ، انها مقتطفات من الكتب  
والصحف ، فضلات البشرية ، قطع ممزقة من ألواب احتفالية  
غلت اسمالا (٥٣) \*

ان الكوميديا السوداء ، تشجع وجود الشخصيات الحاذقة والحية  
بفض النظر عن أي تصوير نفساني دقيق يمكن أن يكون موجودا ، لأن  
الروح البيضاء بياضا نقيا ، أو السوداء سودا تاما مستتناة بشكل صريح .  
ولا تكمن القوة الموجودة في مسرحية البطة البرية لابسن ، في عوامل  
الرائ الملودرامية المتضمنة في انتحار فتاة صغيرة ، وانما في فشل  
بطلها هنريمار أيكداال ، انه الانسان الصغير الذي يستجيب ، كإنسان  
ضعيف حين يكون موزعا بين الحقيقة والتظاهر ، انه الانسان الطبيعي الذي  
يفسد كل ما يلمسه حين يجد نفسه عالقا بين اثم زوجته وبرائة ابنته .

ولا تكمن القوة الموجودة في بستان الكرز في الملودراما الكائنة  
في اضطراب المرء لأن يبيع بيتته القديم الغالي ، وانما في فهم كيف يمكن  
لامرأة ضعيفة هي مدام رانفسكي أن تسمح بحلوث شيء كهذا انها قد  
تبذل أكبر حجما حين تقول : انها قادرة على فهم العالم المحيط بها ، ومع ذلك  
فلا يطلب منا أن نكره هؤلاء الأشخاص ، واذا لم يكن علينا أن نتعاطف  
مهم ، فان علينا أن نعيش معهم \*

فأبطال تشيكوف يعانون من الرثابة والياس ، والشعور بالتفاهة  
والبلادة ، رغم هذا فهم يحملون المستقبل ويتشبثون بالحياة ، ويملكون  
نكتهم بالقضاء والقدر ، رغم أنهم لا يدخلون في صراع إيجابي مع القضاء  
والقدر ، فيحملون الألم ويصبرون عليه بقوة عظيمة \*

وهنرى الرابع امبراطور بيراندلو المصنوع المتظاهر بالجنون ، يجعل  
أصدقائه واعداءه يلعبون أدوارا في لعبة من اختراعه ، ويسعد برؤية مدى  
استعدادهم لاذلال أنفسهم من أجله ، وهو يلعب الدور الخاص به بانقاذ  
مبتهج ، الى أن يستسلم هو أيضا للبطة من الانفعال الفاضل ، ويقتل .



صنوه بلكريدى ، وبهذا الفعل الخاطف بعد سنوات من الضبط المدروس للنفس ، يحكم على نفسه أن يلعب دور المجنون والى الأبد ، وبالتأكيد هل كان فى أية لحظة عاقلا ؟ • ان تخيله مثل تخيلنا ، يحكم عليه حكما قاطعا بحياة من تعذيب الذات • ان تناقض الاثارة الظاهرى فى هذا النوع من الكتابة المسرحية ، يجب منطقيا ألا تؤثر فىنا ، ولكنها تأسرنا بلا رحمة •

وبطلا فى انتظار جودو اللذان يمضيان وقتها بلا جدوى ، ويفكران على نحو مبعض بمستقبلهما ، ويقصان بلا حماس قصة رخيصة عن أنفسهما ، ويثيران بلا حماس التساؤلات حول معنى صلب المسيح ، ونحن نضحك على غرائبهما العقلية والجسمية ، ولكن ضحكنا يصدر تحت تأثير وعينا المتزايد أن ما يقللانه هو مجرد محاكاة ساخرة متواضعة لما فعله نحن أنفسنا ، اننا نعرف قبل أن تنتهى المسرحية أنها أنفسنا ، فنضحك على غرائبهم قبل أن تبكى على جنونهم ، كمرجيين صغيرين •

والمهرج قد يكون بطل الكوميديا السوداء المعاصر ، المهرج الكبير القلب الذى يطلى وجهه بالطلاء المائل للقناع الذى يستعمله هنرى الرابع بطل بيراندلو • ويستعمل فى مسرحنا المعاصر عدة مهرجين على خشبة المسرح فى وقت واحد ، وانجازهما هو فى انهما يحدثان احتكاكا بين اثنين أو أكثر لجعلهم أكثر اضحكا وأكثر جلبا للرائد •

ومن الممكن للمهرج أن يكون ممثلا للبشرية جمعاء سواء أكان بطلا على المسرح أو مجرد مشاهد فى صالة المتفرجين • واذا كنا لا نستطيع أن نلعب دور البطل ، فان بإمكاننا أن نلعب دور الأحمق ، مثلما نزل هملت ليلعب دور المهرج مع بولونيوس • ان قوة الكوميديا السوداء تتمثل فى قدرتها أن تريتنا أن المهرج يستطيع أيضا أن يكون بطلا ، ونحن نراه يلعب كلا الدورين • ان المهرج الكبير القلب هو بطل رمادى ، وهو وزملاؤه وسائل فعالة الى أقصى الحدود بالنسبة للكاتب المسرحى لكى يمكننا من رؤية مزيج الفكاهة وعوامل الرثاء لدى الانسان فى تنوعات هائلة • ونحن اذ نرغم على المشاركة بحيث تكون مشاركة أبعد من إرادتنا الطبيعية ، ويحقق هذا التأثير بشكل مباشر فى مسرح أنوى ، بواسطة مطابقا مأساوية ملهاوية فذة ، فيحدث الانزعاج الساخر الذى نجد أنفسنا جزءا منه •

ان مقابلة العنصر المأساوى والعنصر الملهائى ، بنفس الدرجة والكيفية داخل نفس التجربة ، بواسطة عرض غايتها من أكثر من زاوية ، سيكون لها حتما تأثيرها المباشر فى زيادة حدة الوعي لدى المتفرج المشارك •

وبماكاننا أن نفهم قلق درايدن خوفا على المشاهد الذى قد يربكه مزيج عناصر الملهاة والمأساة . ولقد كان السبب الذى أثار الكتاب المسرحيين الأكثر ذكاء ضد النوع الخاص من الملهاة الباكية - الذى بدأ انتشاره فى القرن الثامن عشر - هو عدم ثقة ماثلة .

ولقد لعب النقد الأكاديمى دورا بارزا فى تأخر ظهور الكوميديا السوداء ، اذ غالبا ما ينزع الى صفاء مضلل ، حينما يريد أن يفصل القناع عن القناع النقيض ، للمأساة عن الملهاة . . . والدمع عن الابتسام . كما أن الآراء عن الملهوى لم تجد تعبيرا غزيرا بنفس مقدار الآراء الغزيرة عن المأساة . ونرجح أن ذلك يرجع الى سببين : الأول : يتمثل فى أن جدية الملهاة لم تكن واضحة لكثير من النقاد والكتاب ، مثل نظيرتها الأكثر تأثيرا ، والأكثر فخامة فى اللغة والشخصية ، والثانى : يتمثل فى أن أساليب وأهداف الملهاة قد تكون أكثر صعوبة فى الشرح ، ناهيك عن أن المعلم الأول أوسطو ، لم يفرّد لها من العناية مثلما أفرّد للمأساة ، وظل الأمر كذلك حتى بدايات القرن العشرين .

لقد كان لظهور الآلية وتعقدتها فى القرن الحالى ، أثره المباشر فى ذبول شخصية الفرد ، « وتحوله الى شيء ثانوى بجانب الطبقة أو الفكرة - أو تأيما لهما » (٥٤) ، لقد اغترب الانسان تماما ، وعلى أكثر من مستوى اغتربى ، فها هو مستر صفر فى مسرحية الآلة الحاسبة ، لالمرريس يطرح لنا نماذج تكاد أن تكون ذابلة تجاه تطور الآلة وقسوتها ، ونفس الشيء يطرحه كارل تشابك فى مسرحية الانسان الآلى ، حيث تسود الآلة ويضمحل الانسان ، وتصغر قيمته بجانب ( تكنولوجيا ) العصر وآليته . فلقد كان لتطور النظام الرأسمالى الذى نشأ مع البورجوازية أثر فى جعل الفن الانتاجى يتطور تطورا لا تملك القوى التى خلقتة أن تحول دون تقدمه ، وهى فى الوقت نفسه قد انفصلت عنه . فقد صاحب نسو الرأسمالية وطريقة انتاجها الآلية الموسعة فى الصناعة ، استغلال بشع للعمال حيث ضاعت شخصية الفرد واغتربت فى هذا المجتمع الصناعى الرهيب ، القائم على الاستغلال ، والذى تبتلع الآلة فيه قوى الانسان البشرية ، وتحوله - كشيء - الى ترس صغير ، أو ربما تلفظه مع نفايات المصانع .

فمن فوق انقراض المجتمع القديم ، واطلال الأسس المنهارة فى الثقافة التقليدية ، ينبى كاتب المسرح الحديث ليمن التفكير فى التمرد ، وليعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية ، وفضال طوائف جديدة من البشر رغبة فى سبيل الوصول الى أهداف عامة « يكون البطل فيها غالبا مجموعة من الناس أكثر مما يكون فردا واحدا » (٥٥) ، ليتطهر فى المسرح الحديث البطل الجمعى ، فقد تلاشت وإلى حد ما فى الأعمال المسرحية

الحديثة ، صورة البطل الفرد - وإن كان صغيرا - وحل محلها المجموع ،  
فجميع أبطال المسرحية ، يساهمون بشكل يكاد أن يكون متساويا في الفعل  
المسرحي ، وفي دفع الصراع الى منتهاه .

» فقد استطاع لوركا في مسرحية بيت برنارد ألبا ، أن يجعل من  
أهل البيت جميعا نوعا من الكورس «(٥٦) ، يطلقون بأنفسهم على الأحداث  
ويطرحون جميعا مأساتهم ، وصراهم ضد نظم اجتماعية جائرة ، وأصبح  
البطل الجمعي في مسرحنا المعاصر يكافح ضد قوى غير شخصية ، فتتعاطف  
مع البطل الجمعي ، لأننا هم ، وبحكم الشبه بيننا وبينهم ، نشاؤك - البطل  
الجمعي - انفعالاته وآلامه ، فرحه وحزنه ، نجاحه وعجزه في علم التكيف  
أمام القوى الداعية أيا كانت تلك القوى ، فيخرج البطل الجمعي من  
صراعاته ومحاولات القضاء على استلابه ، وقد ازداد وعيا بالتناقضات . ومن  
هنا يمكن أن تكون دراما الجموع السياسية ، دراما تنقيفية وتعليلية .  
إنها تثير عن طريق الفهم والكشف والوقوف على الحقائق ، عقل المتفرج  
الذي يكون موقفا وحكما ، فيرفض المطروح ويعمل على تغييره .

بعد الثورة الفرنسية استقرت الطبقة البرجوازية ، وظهر مع  
المذاهب الاشتراكية طبقة أخرى أخذت تتكتل وتسيطر شيئا فشيئا على  
مصائر الحياة والوان نشاطها ، تلك هي طبقة العمال ، والتي تسمى  
البروليتاريا ، والتي تمثل معظم الشعب ، ولقد كان لتأثير هذه الطبقة أثر  
كبير - بوصفها أحد مستهلكي الفن - في ظهور البطل البروليتاري كفرد  
بسيط من أفراد الشعب ، ولقد « أقرت الواقعية الاشتراكية ما يسمى  
بالبطل النمطي »(٥٧) الذي يتفاعل بكل شخصية مع الحياة في عصره .

ويهتم كتاب الواقعية الاشتراكية بتصوير البطل الجديد ، البطل  
البروليتاري الايجابي الذي يساهم بكل طاقته في بناء المجتمع الاشتراكي ،  
سواء في المصنع أو المزرعة الجماعية أو ميادين النضال ، حيث تحول الانسان  
البروليتاري الى موضوع للبحث العلمي التجريبي ، فصنف كافتراض للزمان  
والمكان ، كما تصنف علوم الأحياء الكائنات الحية مينة تأثير البيئة  
والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة في طباعها .

وترى الواقعية الاشتراكية أن الانسان يدرك الواقع بوصفه كائنا  
اجتماعيا ، وهو في ادراكه للواقع يحاول دائما أن يؤثر في مجرى تطوره ،  
فيتخذ موقفه في جانب الطبقة أو تلك ، ومن ثم فإن « النقطة الجوهرية في  
الوعي الفني ليست في درجة اعتماده على الواقع الموضوعي ، بل في التوجيه  
الذي يقدمه الى الناس ، وما يعلمهم اياه ، امكان أن يصبح دليلا للعمل  
وتفسير المآل »(٥٨) ، بحيث يفصح عن علاقات اجتماعية أبعد ، كما يرى  
جان فريغل حيث يقول :

هي العلاقات بين المالكين والمستأجرين ، بين اصحاب  
رأس المال والعمال ، بين وسائل الانتاج ، وقوى الانتاج ،  
وبين الانتاج ، بين الحكام والحكومين ، بين المستغلين  
والمستغلين (٥٩) •

وكان ولا بد من خلق بطل ممثل للطبقة العاملة ، في صراعها المثالي  
والمكتصر ضد القوى المستلبة •

## ٤ - البطل الايجابي

لقد حفل أدب الواقعية الاشتراكية بنموذج البطل الايجابي ، الذي يبنى المجتمع الجديد اللاتقني ، ونلاحظ أن الأبطال الايجابيين قد نزعَت عنهم ذواتهم ، في مواجهة مطالب الجماعة واحتياجاتها ، فهو بطل مثالي الى حد التحليق فوق الواقع ، تنسب اليه صفات لا تنتمي الى هذا العالم ، فالملت لا يخيفه أو يهزه ، لأنه يدرك أنه سيعيش مرة أخرى في جماعته بالعمل الذي قام من أجل الجموع ، فهو بطل أقرب الى البطل الاسطوري .

وقد أدى نفور بعض الكتاب من رسم صورة البطل الايجابي الى محاولة التخلص من الأبطال نهائيا والاستغناء عنهم ، أو تصويرهم في صورة انسانية أرضية بسيطة ، وإن قوبل هؤلاء الأبطال الصرحاء برفض شبه جماعي في بعض المجتمعات الاشتراكية .

والبطل الايجابي هنا وبهذه الصورة قد تحول من كونه انسانا الى مجرد فكرة ، أو حلم مجسد ، لأن ظروف الواقع وما يفرضه الضعف الانساني ، لا يستطيع أن يفرض بطلا يمثل هذا الكمال وهذه الارادة ، فالبطل الايجابي أصبح تعبيرا عما ينبغي أن يكون عليه الانسان في المستقبل كمزيج من الواقع والمثل الأعلى .

ويمكن للمتروى أن يفرق بين نوعين من البطل في فكر كتاب الواقعية الاشتراكية ، أحدهما البطل المثالي ، كأبدع مسرحي فني ، والثانيهما نتاج للواقع الموضوعي .

ويقول ف - كيلى ، م . كالوفالزون عن المثالي الجمالي : انه تاريخي ومشروط من الناحية الاجتماعية ، لأنه يرتبط أساسا بالظروف الحضارية ، والعوامل المؤثرة في تلك الظروف ، وبما أن نظرة الانسان تتغير وفقا

لتطور المجتمع ، فلابد من تغير المثل العليا الجمالية التي هي مقياس التقييم الجمالي لطواهر الواقع (٦٠) وانتاجات الفن سواء آكانت من فنون الكلمة أو الصورة .

وعليه يمكن القول : ان المثل الأعلى الجمالي دوما في الفكر المثالي لا يرتبط بالواقع الموضوعي ، الذي ينقل كما هو للعمل الفني ، ليدفع بالحاسة الثورية لدى جماهير البروليتاريا

ولكن الواقع غير احدى الاتجاه لانه يتألف من النقيضين دوما ، النجاح والفشل ، الملهة والمأساة ، الأبيض والأسود ، .. وتكون المفاجأة بتجاهل تام لكافة المتناقضات واتجاه رومانسي وساذج لتصوير طواهر ايجابية - للبطل الايجابي الممثل للمثل الأعلى - تلقي الطابع الجدلي الذي هو سمة الحياة .

واذا ما اكتفى الفنان بنقل الواقع آليا ، لن يعود فنانا ولن يكون العمل الذي ينقله عملا فنيا ، لانه انسان من حقه أن ينحاز ويتعصب ، وأن يكون له موقفه ورؤيته الخاصة ، غير مزيف للحياة ولا متصنف ، وألا يستبدل ذاتيته كبدع بطيقة أو اتجاه ، لذا جاء الأبطال الايجابيون أبعد ما يكونون عن الواقعية ، فكل ما يأتونه من أفعال ، بل وحتى أفكار ، توضح لنا أنهم خير مثال بارز للقولية السياسية المنضبطة .

تقول هرنورا روندل :

لم يكن الأبطال في الأدب دائما شخصيات محترمة تماما : فولستاف يسكره وجيته ، توم جونز وولمه بالنساء ، الجندي الطيب تشسويك ، الأم شجاعة ، وحتى الذين يشرون عطفنا واحترامنا ، مثل هملت ، والكاتبين ، وإندروكليس ، قد صوروا كمخلوقات بشرية معقدة لها مساوئها ومخاسنها ، ولكنهم يملكون جاذبية البشر .

اما البطل للمستقيم سياسيا والذي كانت تفتقر ان تلم كل فضائله القاري بسلوك معال ، فلم يكن انسانا ولا يستطيع أن يلهم أو يشير (٦١) .

فالمسرح الذي يتناول الانسان من وجهة نظر احادية مقلدا بشعارات متطرفة ، وبشكل آلي لا يبقى منه شيء لانه يتجاهل التناقضات التي يتعرض لها المجتمع . وقد لجأ كتاب الواقعية الاشتراكية في رسم أبطالهم الايجابيين إلى تبسيط مبالغ فيه للمشاكل والقضايا التي يصادفها الأبطال

روحيا ، أثناء مواجهتهم لقدر من الادراك الاجتماعي والسياسي ، يفترض انه أكثر رقيا من مستواهم السابق بعد اكتسابهم وعيا جديدا من خلال المانة التي يمارسها الأبطال .

ويؤكد الفنان الهندي يوتبال دت هذا اذ يقول :

ان تصور البطل الإيجابي ، كعلاق دون ضعف أو صراع كما لو أنك تقول للمتفرج بأنه من المستحيل ان يكون ثوريا . فالفلاح أو العامل الجالس بين المتفرجين سيقول لنفسه : اننى لن اكون ابدا مثله ، لأن بي عيوب كثيرة . ان بطلنا يجب أن يكون مقدما مثل غيره من البشر . انه يمكن ان تكون له وجهات نظر خاطئة في الحياة ، انه يمكن ان يكون غير سعيد في منزله ، انه يمكن ان يكون عاشقا فاشلا ، او ابسا متسلطا ، او ابنا عاقا ، انه يجب ان يكون في شيء واحد بسيطا ، ومباشرا ، ولا مهادنا في موقفه الطبقي(٦٢) .

ويشير روبرت برونستين الى « أن المثل الأعلى سيبقى بعيد المنال لأن العيب في طبيعة البشر ، وطبيعة البشر باقية كما هي(٦٣) ، وأن وجود بطل إيجابي كنموذج للمثل الأعلى ، لا يستقيم اطلاقا مع تطور المجتمع ، اذ ان هذا المثل الأعلى من شأنه أن يقوِّب البطل ، ويستلَب منه قدرته النضالية الحقيقية التي تنبع من كونه انسانا يمارس الصراع ، ينصر حيناً ويهزم حيناً ، حيث يكتسب الادراك . والقدرة على حل قضايا العصر .

ان منظري أدب الواقعية الاشتراكية يعتقدون أنه مادامت الاشتراكية هي التي تسود كافة مناحي الحياة التي تشكل فيها البروليتاريا الجزء الأكبر ، فلا بد أن ينطلق الأدب ليعبر عن حياة البروليتاريا وكفاحها وانتصاراتها ، « ومادام قد وجد أدب اقطاعي ، وآخر بورجوازي ، فلا بد أن يوجد أيضا أدب اشتراكي ، وبما أن البروليتاريا هي القوة المادية الغالبة ، فلا بد من فرض سيادتها أيضا على المستوى الفكري(٦٤) ، وطرح بطلها الاشتراكي الثوري الذي تحده وترسم صورته الديالكتيكية المادية التي يرسم ملامحها قانونان رئيسيان ، أولهما : نطلق عليه صراع الأضداد ، أي الصراع بين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج ، أي بين البروليتاريا واصحاب العمل من الرأسماليين في المجتمع البورجوازي . أما القانون الثاني : فهو قانون التغيرات وتحولها من كمية الى كيفية ، وينتجس في الثورات الاجتماعية التي تنتصر للجديد على حساب القديم .

وبطل الديالكتيكية المادية ، بطل برولينارى اشتراكي يمثل صراع  
الجموع الكادحة فى مواجهة القلة من أصحاب الأعمال ، وهو بطل ثورى  
لأنه يعمد للتغيير وتجاوز الاغتراب ، ويسمى لمجتمع أفضل تسوده الحرية  
والعدالة .



## ٥ - البطل الثورى

افراز لطيفة كادحة تمانى من الاضهاد ، « يعبر عن مشاعر طبقة وارادتها (٦٥) ومطالبها ، متلشيا فى مجتمعه ، يسعى نحو الحرية ، « ولا يكفى أن يكون مضطهدا ، كى يختار أن يكون ثوريا (٦٦) ، لكنه لا يبنى الثورة التى تحطم المجتمع ، ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقة . ويرى هذا الراى يوتبال دت حيث يقول :

« لا بد ان نعلم الأبطال دائما وهم مرتبطون بطبقته ، وكما ان البطل يحارب معاركه - ضد أعدائه ، ضد نفسه لكى يجعل من نفسه منافلا احسن وانسانا احسن - لاننا نسر على أن يقدم زملاء من العمال - سواء على الصعيد الفردى او الجماعى - لكى يفهم الناس أنهم هم صناع التاريخ الحقيقيون ، وليس فردا محاربا (٦٧) »

ان البطل الثورى يدرك أنه وحده لا يمثل أى قوة وأن الإرادة الفردية لا وجود لها ، اذ تعطى « فى أكثر الأوقات نتائج مختلفة عن النتائج المرجوة ، وغالبا ما تكون مناقضة لتلك النتائج (٦٨) ، فلا بد للبطل الفرد مهما كان قويا أن يعتمد على أقرانه وطبقته للتفاح ضد الاستغلال والاستلاب . فدور البطل الثورى يتجلى بمقدار ما يعبر عن الحاجات والمهام الاجتماعية ، وفى قيامه بدور القيادة المنظمة للجموع الثائرة ، ويؤكد هذا القول شيبتولين اذ يقول :

« الحقيقة أنه لا يمكن لجماعة من الناس أو لاجتماع أن  
يستغنى عن قيادة ، أو عن أشخاص يقودون ، وهؤلاء  
الأشخاص منعوون لرسم برنامج عمل لأعضاء الاجتماع  
( الطبقة ، الحزب ، الدولة ) وتنظيمهم لتنفيذ (٦٩) »

ومن الثواب ألا نضج دور الجماهير العاملة في تضاريس لارادة  
دور الفرد كقائد ، إذ أن الجماهير مؤلفة من أفراد ، وأن أفعال كل فرد  
تندمج في أعمال الجماهير ، وليس معنى هذا أن يذوب الفرد في  
المجموع ، بمعنى أن تفقد وتنحى ملامحه الذاتية ، أو أن يضرب اجتماعيا.  
إن البطل الثوري على العكس من ذلك تماما ، فهو إنما يجد انتماء وذاتيته  
من خلال الجموع ، لأن الهموم والقضايا والتضلات واحدة ، بل هو  
مقترب بالمفهوم الاقتصادي أى يستلب منه نتاج كسبه ، نتيجة الملكية  
الخاصة لأدوات الانتاج . ويرى روجيه جارودى ، هذه الرؤية فيقول :

« مع ولادة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج ، حين  
لا يعود الإنسان ، أى الخالق والمعامل ، مالكا لأدوات الانتاج  
هله ، فيقتو عبدا أو قنبا أو كادحا ( بروتيتاريا ) تنقطع  
الرابطة العضوية بين الغاية الواجبة التي يضمها الإنسان  
لنفسه في عمله ، وبين الوسائل التي يستعملها طلبا لهذه  
الغاية ، وهكذا يصبح الخالق مفصولا عن ناتج عمله الذي  
لا يعود ملكا له ، بل يصبح ملكا لآلئك أدوات الانتاج ،  
مولي المبيد أو السيد الإقطاعي ، أو رب العمل الرأسمالي ،  
وهكذا لا يعود عمله تحقيقا لغايته الخاصة ، لشايعه  
الشخصية ، مادام يحقق غايات آخر غيره .. »

وهكذا لا يعود الإنسان في عمله إنسانا أى محدد  
الغايات ، ويتقلب أداة ، فالخطة في العملية الموضوعية  
لانتاج ، تجعل من العامل أداة لانتاج السلع (٧٠) .

فعلاقة العامل بمنتجه تنتهى فور عملية الانتاج ، وبالرغم من ذلك  
يظن المنتج يتحكم في العامل بشكل أو بآخر ، هذا من ناحية . أما الناحية  
الأخرى فتتمثل في علاقة العامل بالعملية الانتاجية ذاتها ، التي أصبحت

أيضاً لا تنتمي إليه ، لأنه لا يحقق من ورائها أية أهداف ، بل انه يفقد ذاته في كل مرة يمارس فيها عملية الانتاج ، فاذا بكل شيء يتحول الى تقيضه ، ويتحول العمل كقيمة انسانية الى جحيم قاهر يمارسه العامل ، ويؤكد د . عبد المنعم تليمة على هذه النقطة ، فيقول :

ان المجتمع يطبق قد حول العمل من ان يكون ( وظيفة انسانية ) الى ان يكون ( سلعة ) ، كما حول العامل للمنتج من ( انسان ) الى ( شيء ) وكما كان العمل هو الأساس الجوهرى لطبيعة الانسان ، وهو الأساس في علاقته بالطبيعة وفي علاقاته الاجتماعية ، فان تحول العمل ( الشيء ) المهدف بغايات واعية للانسان ، الى عمل ( ميت ) مؤسس على قوانين الاستغلال ، يفقد الانسان الأساس الجوهر لطبيعته الانسانية ، ويشوهه ، ويقترب عن ذاته (٧١) .

وهنا يتشياً الانسان وينحط الى مرتبة الحيوان الذى لا يميزه الا الحفاظ على وجوده الجسدى ، لقد انتزع منه ما يميزه كإنسان ، وهو امتلاك حرية الإرادة ، والقدرة على الاختيار ، وبقي مجرد شيء أو أداة مسحوقة من أدوات الانتاج ، وهنا يصبح البطل الثورى بطلاً غير حر لأنه سلب القدرة على الاختيار ، وبسلب القدرة على الاختيار تنعدم الحرية .

والمرحلة الأولى لتحرر البطل الثورى وتجاوز استلابه ، تتمثل في ادراكه أولاً لأسباب اغترابه ، ومن ثم يعمل مع البروليتاريا لتجاوز ذلك الاستلاب ويعمل على تغييره ، بعد أن يكون قد تعلم الدرس وعرف القوانين التى تتحكم فى حركة التاريخ وتحكمها .

ولكن هل تسمح القوى المضادة المتحركة والمستتلة للبطل الثورى أن يتحسر ويتجاوز اغترابه ، بالطبع لا ، اذ يحدث الصراع كنتيجة ضرورية وحتمية للتطور الاجتماعى ، انطلاقاً من الظروف الموضوعية التى تمر بها الطبقة ، وليس مجرد رغبة ذاتية فى التحرر . فعل البطل الثورى كى تعود اليه حريته ولطبقته ، عليه أن يحطم حرية هؤلاء الذين يسلبون منه نفسه ، وأن يتأتى ذلك الا بالثورة على المفاهيم السائدة والطبقات المستغلة والنظم القديمة لبناء مجتمع جديد . بالثورة يتخطى البطل الثورى وضعه المهين ويتجاوز الى ما يجب أن يكون ، يسيطر عليه بحرية ويحقق لمجتمع البروليتاريا الحق والسلم .

والبطل الثوري على وهي تام بالملاقة التي تربط بين وضعه الاقتصادي ودوره السياسي ، والممثل في قلب النظام القديم والاستيلاء على السلطة السياسية ، فهو يدرك أيضا بأنه مدين للتنظيم الاجتماعي القائم بكل مظاهر شكله اليومي ، وإذا فقد البطل الثوري عنصر الإدراك ، فإن الفشل والاحباط مصيره ، والبطل الثوري يعمل على توظيف كافة الامكانيات التي تتيح له الانتصار لتحقيق الهدف الثوري وهو لذلك يتمتع ، وتتمتع معه طبقته ، بنوع من الهجومية الحادة ، وهذه الهجومية تجعله بطالا يرتفع على معاني الخير والشر ، لأنه مهتم بهياف أمسي وأنبل ، لم يتحقق في ظل وضع اجتماعي واستبداد اقتصادي يرفضه البطل الثوري .

ويؤكد ج . ف . بلخانوف ذلك بقوله :

ونفرب لذلك مثالا بحركة احتلال الباستيل ، كان من الضروري على الثوار الاشتباك مع من كانوا يدافعون عن الباستيل ، ومن يستمر في قتال كهذا ، يفسح نفسه فوق الضيق والشر ٠٠٠٠ وانهمز الشر أمام الخير في حياة فرنسا الاجتماعية ، هذه النتيجة قدمت المبرد لعمل أولئك الذين وضعوا أنفسهم حين ما ، فوق الخير والشر للقضية على الحكم المطلق المستبد (٧٢) .

والشر عند البطل الثوري ، ليس شرا بالمعنى المطلق ، بل تحول ليصبح قيمة نسبية وضرورية ، وفي نفس الوقت ، كاتجاه يتطابق الى حد كبير مع اتجاه المجتمع المستبد والقاهر للبطل الثوري ، ولطبقة . حيث يفرض هذا المجتمع بشروه نوعا من الحياة ، الانسانية على البطل الثوري .

وقد تتغير أحوال البطل الثوري ، لا لوجود خطا فيه او تقطبة ضئيل ، بل بفعل ظروف خارجية مما يثير مشاعر الحزن والغضب ، وليس بالطبع الشفقة والخوف ، لأنه ليس بطالا تراجيديا .

فالموت كنتيجة او نهاية للبطل الثوري ، لا يحصل منه بطالا تراجيديا ، لأنه غير مترتب على خطا مأسوي ، فالموت بمثابة انتصار للجموع ، حتى ولو على المدى البعيد ، وتصبح سقطاته سقطات الى أعلى مما يقسمه من البطل القديس ، ويترك الأمل في انتصار نهائي لكل الثوريين .

## ٦ - علاقة البطل - بالواقع

إن لكل عصر حضاري مذهبه الأدبي والفني الذي تنعكس فيه روح العصر ، ومطابع حضارته ، ونموذج بطله ، ورواية المبدع دوماً مقيدة بطابع الحضارة التي ينتمي إليها ، كما أن المذاهب الأدبية ليس لها وجود مستقل عن ظروف العصر الذي أبدع هذه المذاهب . فالكلاسيكية كانت تعبيراً عن حضارة عصر بيمته ، ومن ثم كان البطل الكلاسيكي مثيلاً لهذه الحضارة ، فلما تغيرت تلك الحضارة فقدت الكلاسيكية قدرتها على البقاء ، ثم جاءت الرومانسية وبطلها الرومانسي ، كإفراز لهذا الواقع ، وكعادل للمذهب الأدبي ، ثم جاءت الواقعية وبطلها الواقعي المعبر عن ظروف المجتمع في ذلك الوقت من العصر الحديث ، سواء أكان المجتمع اشتراكياً أو رأسمالياً على اختلاف في الدرجة بحسب المستوى الحضاري لكل قطر من تلك الأقطار . « وإذا عزلنا الممثل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية ، يتساوى في ضرره مع نظرنا إليه في ضوء هذه المقومات وحدها ، فالتقاليد الفنية والأدبية للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه » (٧٢) ، وإنما تحدث العلاقة الجدلية ، تأثيراً وتأثيراً ، فتقاليد العصر اليوناني ، إنما فرضتها ظروف ذلك العصر ، وتقاليد العصر الإليزابيثي ما كانت لتظهر إلا في ذلك العصر . فلكل ثقافة خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومي ، وأن ميراث الفرد من تاريخ أمته ، يؤثر في سلوكه ، مثلياً يؤثر طريقته في كسب قوته ، فالواقع المادي في تفاعل مستمر مع الأفكار والعلاقة جدلية ومستترة وعلى هذا النحو نستطيع القول إن دراسة المسرح - كفكر - في أي عصر من العصور هي في حقيقتها دراسة لمكونات العصر الحضارية ، لأن المسرح تنضج فيه فنون العصر الأخرى ، إذ يتأثر بها ويؤثر فيها .

والتغيرات التي تحدث في المجتمع نتيجة للتحويلات الاجتماعية  
والثورات ، والأحداث الضخمة والاكتشافات العلمية ، كلها تؤثر في  
الوضع الانساني ومن ثم في شكل الدراما ومضمونها ومكون بطلها .

وكما سبق أن قلنا ، لكل فترة حضارية مسرحها الخاص ، وبالتالي  
صراعها الخاص ، الذي هو معادل لطبيعة الصراع في المجتمع ، والذي  
يتحدد بنوع حركة المجتمع في المرحلة التاريخية ، ففي ظل علاقات المجتمع  
الاقطاعي في العصور الوسطى رسمت الطبقة وتزايد التمايز بين  
الناس ، فتوجه الانسان الضعيف الى الله « فلم يجد هناك مجال في ثقافة  
المجتمع الاقطاعي ، لصراع بين الانسان والآلهة ، وبهتت في هذا المجتمع  
ملامح البطل الملاقى القوي الجميل ، وظهرت ملامح بطل اخلاقي منصاع ،  
مسلم بما قدر له (٧٤) ، فقد قضت الكنيسة على الصراع بين البشر  
وآلهتهم واقداهم ، فالصراع الذي تتميز به التراجيديا اليونانية القديمة ،  
يتمثل في صراع الانسان ضد القدر والقوى الشيطانية ونموذجه المشهور  
مسرحية اوديب لسفوكليس - كما سبق أن أسلفنا - هذا النوع من  
الصراع يعبر عن مجتمع يرفع من قيمة الفرد كائنسان .

ومع ظهور البورجوازية وانتشارها عرف المسرح البورجوازي  
التخديري ، الشكل الثاني من الصراع ، والذي تحول الى صراع أفقي  
بين الفرد ومجتمعه ، وظهر بشكل واضح في صورة الصراع بين الواجب  
الاجتماعي والمحافظة الذاتية في أعمال الرومانسيين ، أو في صورة  
الصراع بين حرية ارادة الفرد وحرية ارادة الجماعة بما تفرضه من قوانين  
وأعراف ، وتمثل ذلك . كما سبق أن أسلفنا - عند اصحاب المسرح  
المعاصر ، ومع عجز الفردية البورجوازية وانهيارها عرف المسرح  
البورجوازي الشكل الثالث من الصراع. وكان بين الانسان ونفسه ،  
وتمثل في تيارات العبث واللامعقول (٧٥) .

ويمكن القول ان لكل مجتمع وعيا عاما يتفق عليه جميع افراده في  
علاقة الفرد مع مجتمعه ، المبني على الأخذ والعطاء ، حرية أو عبودية ،  
تقدما أو تخلف ، سواء أدرك الفرد ذلك أو لم يدركه ، وعلى هذا فان  
العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني الكلاسيكي قد حددت الشكل  
الأول من الصراع المسرحي ، كما أن العلاقات الرأسمالية المسيطرة ،  
والبورجوازية الانتهازية ، تقصر الشكلين الثاني والثالث من الصراع ،  
وهكذا يكون الصراع في الدراما والذي يتحمله البطل ويقع عليه تبعته ،  
هو معادل - مباشر أو غير مباشر - للصراع في الحياة .

ولتضرب مثلا بنموذج لصراع البطل في المسرحية - الكلاسيكية الجديدة - الفرنسية ، فاننا نجده يـكـسـ طـبـيعة المجتمع الارستقراطي الفرنسي الذي كان يقوم على سمات اجتماعية ومفاهيم وأعراف سائدة لابد من مراعاتها ، اذ ان للثوبانة المسيحية تأثيرا كبيرا على مفهوم الصراع وتعبيره في المأساة الفرنسية ، فلم يكن من المرغوب فيه - بعد ظهور المسيحية - تصوير تعدد الآلهة الاغريقية ، أو أن يؤمنوا بأن الفاجعة تحدث بالبطل ، نتيجة رغبة وتدمير قوة خارجية تتحكم في مصير البطل وتسحقه ، مثل قوة القضاء والقدر ، وذلك لأن القضاء والقدر في الفكر المسيحي يتمثل في قوة ( الرب ) وليس من المقبول أن يصيب الرب البطل بالكارثة دون مبرر منطقي ومدرك لهذه الكارثة ، ومن هنا نجد أن البطل الذي ينتهي نهاية مأساوية ، يرحب بها ولا يعترض عليها لأنه قانع أن السماء تفعل ما يجب أن تقوم به .

فإذا ضربنا مثلا بهيوليت ، فاننا نجد - في الكلاسيكية الجديدة - أن موت هيوليت لم يكن قد قدر عليه ، فالمصير متوقف على اختياره وتصرفه ، والقرار مركز على ارادته ، فهو يختار الموت كنهاية مأساوية والدليل على ذلك أنه لم يسع الى مواجهة زوجة أبيه ، ولم يتلطف على تبرئة نفسه حرصا على شرف أبيه وخوفا أن تلتصق الفضيحة بشرف من ربه .

فرايمن ككاتب مسيحي الديانة انتصر لرغبة هيوليت وارادته التي تتجاوز تسلط الآلهة والقوة الخارجية . اذ يجعل من هيوليت البطل ، شخصية ملأته لواقع فرنسا المسيحي بحكم الديانة ، « فسرح العقل كما وجد فعلا ، كان تعبيرا عن النوق الباروكي ، كما كان معهدا شعبيا له مسرحه وممثلوه وجمهوره من النظارة ، ويستحوذ على الفهم والتأييد العام ، وإذا فهو باختصار مرآة للحياة البشرية والفعل الانساني ، تشكل في زمان ومكان معينين (٧٦) » .

ولنتنقل الى انجلترا لننظر الى فاوست ، مارلو نفس النظرة السابقة فاننا نجده معبرا عن السمات الحضارية لعصر النهضة ، والتي تجده الانسان وتعل من شأن القوة والاقدام ، انه انسان ، وبطل يحمل في نفسه شوقا كبيرا لتحقيق ذاته والوصول بها الى أعلى درجات القوة ، فيحاول الانطلاق بحيوية ، يجمع في وقت واحد ثورة عاطفية ، وثورة عقلية ، حيث تظهر بوضوح سمات عصر النهضة والتي تجمع بين التناقضات ، فقد علمت هذه النهضة على تغيير النزعة الميتافيزيقية التي سادت العصور الوسطى ، والتي كانت مسيحية في جوهرها لتؤكد أن

خدماً الضمير اليزابيثي دائماً دنيوية ، وأن الأبطال جزء من النظام الأخلاقي السائد في المجتمع يمرون عنه ، لأنهم نتاج له .

ويؤكد برادلي على هذه النقطة فيقول : « إن ما يصيب الأمير أو الناصر ، إنما يؤثر في سعادة الأمة أو الإمبراطورية برمتها وحين يدوي فجة من قمة العظمة الدنيوية إلى النطيش ، فإن سقوطه يثير الشغبور بالتناقض بين عجز الإنسان وبين القدرة على كل شيء » (٧٧) .

فشخصيات شكسبير وماوفو ، قد طبعت بطابع عصر النهضة فلم يحاول الكاتب جادا أن يخفي ملامحها القومية ، ولقد توفر لشكسبير ، بحكم براعته التي مكنته من تصوير قضايا دائمة الأهمية ، عن طريق شخصيات اليزابيثية ، فمأسى شكسبير تمثل الفعل الإنساني في ظل واقع معين ، وهي تصوير للصراع بين الإقطاعية التي تحتضر - على اعتبار أن معظم أبطال التراجيديات الشكسبيرية ، يمثلون طبقة الإقطاع ، وينتهون نهاية مأساوية - ومولد المجتمع الطبقي الجديد .

لقد أبدع القرن الثامن عشر تراجيديات الطبقة المتوسطة ونموذجها مسرحية تاجر لندن ، التي قلمها جورج جورو ليلو ١٧٣١ ، ومن هنا أصبحت الدراما التراجيضية ليست وقفا على الملوك والأبطال ، بل تناولت حياة وسلوب ، الأشخاص العاديين ، كنتيجة حتمية لعصر سادته مجتمع جديد .

في القرن التاسع عشر زاد رجحان كفة الطبقة المتوسطة ، ومعنى هذا ، سيادة البطل العادي ، الإنسان الصغير ، في مسرح القرن التاسع عشر والتي عبر عنها أيسن أفضل تعبير ، والتي أبرزت عقلية الطبقة المتوسطة وأفكار واتجاهات القرن التاسع عشر .

ومسرحيات إيسن تؤكد الشخصية الدرامية الإنسانية ، فليس الدكتور ستوكمان في مسرحية عدو الشعب مثلاً مجرد رجل عادي ، أنه يحل في أعماقه المثل الأعلى للحياة الإنسانية ، كنموذج لطبقة ولقيدة ، إذ يتجاوز بالمسرحية آفاقاً أو حوض من حدود الترويع ، ليعبر عن ارادة الإنسان بشكل عام ،

لقد تغيرت النظرة إلى الواقع في مسرح العصر الحديث وفرض الواقع رؤية جديدة إلى البطل ، فلم يعد الملوك أصحاب الأمر والنهي في بلادهم ، وتلاشت تلك الفكرة التي كانت تذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها أو أميرها .

لقد كان لتطور المجتمع الرأسمالي السبب في زيادة التأكيد على الشخصية البشرية وعلى حقوق وواجبات الفرد في نظام اجتماعي متطور ،



اذ ركزت الدراما الحديثة على الصراع النفسى ، صراع الانسان فى سبيل  
الحسنى وفى سبيل ابراز الاهداف والرغبات .

ان البطولة فى الدراما تتشكل حسب مقتضيات كل عصر وظروف  
كل واقع ، فهناك دوما افتراض ان الفرد لا يعيش الا فى أحضان المجتمع ،  
ولا يمكن اعتبار الفرد فى أى مرحلة من مراحل التاريخ منعزلا عن  
العلاقات الاجتماعية من حوله ، اذ « توجد علاقة جدلية بين النظرة الى  
ماهية الظروف الحضارية ، وبين صورة البطل الذى هو افراز لهذا المجتمع  
وهذه الحضارة (٧٨) وبالطبع فان البطل فى الدراما يختلف بالضرورة  
عن صورة البطل فى الواقع ، وان كان تعبيرا عنه أو معادلا له ، والفرق  
بينهما فرق بين الفن والواقع .

كما أن صورة البطل تبدأ فى التغير عندما يتغير البناء الاجتماعى  
والاقتصادى والسياسى ، وهنا يكمن منحنى التغير فى صورة البطل على  
مر العصور ، مع ما يتبعه من تغيرات فى تكنيك الاخراج والتمثيل وتصميم  
المناظر ، والتطور الهائل فى شكل العمارة المسرحية وعلم الاضاءة والخامات  
الجديدة فى الديكور .



## ٧ - البطل التراجيڊى فى المسرح المعاصر

عندما نتحدث عن موضوع هام وشائك كموضوع البطل التراجيڊى فى مسرحنا المعاصر ، لدراسة مكوناته الذاتية والموضوعية ، يجب أن نناقش بعض المفاهيم الخاصة بطروفتنا العربية وأثرها فى رضم الشخصية التراجيڊية ، بما تمارسه من صراعات ، ونوعيات هذه الصراعات ، وحرية الإرادة فى ارتكاب الأفعال ، والتحول فى حياة الأبطال والنهاية المترتبة على أخطائهم المأساوية إن كان ثمة أخطاء .

إننا نهتم أن يكون فى أدبنا المسرحى العربى درامات جادة ، أو تراجيڊيات حديثة بعد أن لمسنا تأثير جمهورنا المسرحى ببعض التراجيڊيات الغربية التى ترجمت الى لغتنا العربية أو عرضت على مسارحنا .

ولكننا نعود فنتساءل مرة أخرى : هل من الواجب أن تحتفظ تراجيڊياتنا الجادة والتى نحلم بها فى مسرحنا والتى احترمها نقادنا وجمهورنا ، بنفس خصائص التراجيڊيا اليونانية كما هى ؟

وهل يجب أن تحتفظ فى بطلنا المسرحى العربى ، بنفس خصائص البطل التراجيڊى اليونانى . أم أن سمات بطلنا العربى المسرحى ، ومكوناته الذاتية سوف تختلف بالاحتية وفقا لاختلاف العصر والحضارة والظروف الموضوعية ، عن سمات البطل التراجيڊى اليونانى .

ويمكن لنا أن نكرر السؤال مع أبطال الكلاسيكية الجديدة وعصر النهضة ، وحتى تراجيڊيات القرن الثامن عشر ، والإجابة على تلك التساؤلات سوف تحسمها بشكل موضوعى نماذج التحليلات التطبيقية للمسرح النثرى المصرى والشرقى . لقد دارت بعض المناقشات النقدية

حول مسرحية سقوط فرعون للكاتب المسرحي ألفريد فرج ، والتي تصور معظمها حول نجاش الكاتب ألفريد فرج ، في طرحها لمفهوم البطل التراجيدي ، إذ أن المؤلف قد أراد لبطله اختاتون أن يكون بطلا مأساويا يواجه مصيره القاهج ، لا لأن القوة الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن إرادته ، بل لأن فيه عو خطا يفتح ثغرة للإنتهاز ، ( أي أن العيب كامن فيه ) وهنا تكمن المأساة ، مأساة اختاتون الفاضل الذي يريد أن يجعل من الأرض جنة ، ولا يصنع في ذات الآن شيئا ليحمي هذه الجنة .

ويرى الدكتور لويس عوض :

« اننا نؤكد بأن الكاتب المسرحي وجهود المسرح المصري لم يصل بعد الى الاحساس التراجيدي بالحياة . عقليتنا لا تزال تسيطر عليها الفكرة الملتصبة ، فكرة الجهاد الفكري والانتصار الهائل ، ويبتدأ لاقتدر في سر للانسان ضعفا او جرعة مهما عمقت جلورها او دافعا ، او لا تقبل البطولة الا منتصرة في التزول للملحمي ... وغدا حين نهتدي الى ان سقوط البطل لا منقذ منه الا التكبر ، فلما حين نتعلم كيف نلقي لسقوط الإبطال اذا كفروا سيكون لنا مسرح عظيم » ( ٧٩ ) .

ولكننا ننظر للتضحية نظرة مختلفة ، فمن خلال دراستنا لبعض الإبطال في مسرحنا العربي المعاصر ، حقيقة لم يكن لدينا بطل تراجيدي بالمعنى الأرسطي ، كما أن أوروبا وأمريكا في العصر الحديث أيضاً ، ومنذ بدأ إيسنر ، وأوليل الكتابة ، لم ينتج إلا لعب الفسري نموذجاً لبطل تراجيدي أرسطي أو حتى شكسبيري أو نيوكلاسيكي .

وفي أدبنا المسرحي الحديث بعض نماذج البطل التراجيدي الحديث ، يحمل في طياته بعضاً من سمات البطل الأرسطي ، وليس كل هذه السمات ، لأن التراجيديا ذاتها قد تغيرت - لتغير الفترة الحضارية والأطرواف والأفكار السائدة والديانة - وإن حملت في طياتها بعضاً من مفاهيم أرسطو للتراجيديا ، وتلاشي البعض الآخر ، منه موت التراجيديا ، وبالتالي يكون البطل التراجيدي الحديث مختلفاً عن البطل التراجيدي اليوناني .

ويمكن القول أننا في مسرحنا العربي رغم ما يطرح من سيطرة الفكرة الملحمية ، إلا أننا لا نعلم وجود البطل التراجيدي . الحديث لكنه بطل

خاص بنّا ( رغم ان مكونه الذاتى ، ولنعترف انه مازال غريباً ) ، وأن الجمهور العربى مازال من الممكن حتى الآن ان يتقبل التراجيديا الحديثة - ( لنياپ البديل . . . والممثل فى السامر الشعبى العربى ) - ، ويطلبها الحديث الذى لا يرى فيه كبطل عادى وانسان صغير صورة منه ، مازال عن الممكن ان يتعاطف معها ويشفق عليها .

والعصر الحديث نيس فى عالمنا العربى فحسب ، بل فى العالم اجمع يفرز تراجيديا حديثة ليطل عادى يختلف بالضرورة وفقاً لظروف العصر عن تراجيديا اليونان ونيوكلاسيك وفكسبير . ولنعزب مثلاً بمسرحيات مثل : وفاة بائع جوال لأثر ميللر ، والقرود الكثيف للشتير ليوجين أونيل وبيكيت لجان أنوى ، وجريمة قتل فى الكاتدرائية لـ تـ سـبـ اليوت ، والقديسة جون لبرناردشو ، وحكاية فاسكو لجورج شعادة ، لأن العصر الحديث يفرز التراجيديا الحديثة الخاصة به وهى اقرب لما أطلق عليها ستيان اسم الكوميديا السوداء أو الملهاء الدامعة .

ويتساءل الدكتور محمد شكرى عياد عن الصعوبة التى واجهناها حتى الآن فى خلق البطل التراجيدى ، وهل هى راجعة الى ضعف الكتاب أم الى الجمهور ؟ ، وهل هذا الضعف ان سلمنا بوجوده يرجع للضعف العام الذى اصاب حضارتنا ؟ أم ترى ان هناك اسباباً استثنائية فى نظرتنا الى الحياة ، تجعل شخصية البطل للمساوى كما يصرها المسرح الغربى بعيدة عن احساسنا الاصيل ولو من بعض النواحي لا كلها ، بحيث أننا قد نستمتع بمشاهدتها أو قراءتها ، ولكننا لانستطيع ان نتخلفنا فى ادبنا أو مسرحنا .

ورغم هذه التساؤلات الا انه يمكن القول اننا قد انتجنا تراجيديات حديثة فى مسرحنا ، خاصة بنا على الأقل ، بعضها بعض جوانب المأساة اليونانية ، وبعض سمات البطل الارسطى ، من مطلق أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة ( فى التراجيديا ) تخضع لظروف العصر واخلاقه وثقافته ومعتقداته ، والأفكار السائدة فيه ، فالعصر الحديث ، عصر الآلة عصر الانسان الصغير الذى ابداع التراجيديات الخاصة به ، ففى مسرحنا العربى ، تراجيديات حديثة مثل تراجيديات : الفراشة ورحلة خارج العمود وبلدى يا بلدى للدكتور وشاد وشحنى ، والفتى مهران ومأساة جميلة وثار الله لعبد الرحمن الشرقاوى ، والدخان والزوجات لميخائيل رومان ، ومأساة الحلاج وليل والمجنون لصالح عبد الصبور ، والوزير سالم وسليمان الحلبي لألفريد فرج والتنامير لسمه الدين وهبة .

وياب الفتوح والرجال لهم رؤوس والغرياء لا يشربون القهوة ، لمحمود دياب  
.. في مصر .

والدراويش يبحثون عن الحقيقة لمصطفى الحلج ، ومملت يستيقظ  
متأخرا لممدوح عدوان ، والقبيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس الملوك  
جاير وحفلة مسر من أجل خمسة حزيران لسمه الله ونوس وفلسطينيات  
لعل عقله عرسان والمهرج وكاسك يا وطن لمحمد الماغوط ، والحداد يليق  
بالكثرا لرياض عصمت ... بسوريا ولبنان .

ونداء الأرض لعدنان أبو شرح ، وثورة الزنج وأماسة جيفارا  
لمعني بسيسو .

والسؤال لمحى الدين حبيد ، والخرابة ليوسف العاني ... العراق .  
والشياطين في القرية ، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد  
الحمزاوي ، وثورة صاحب الحمار وديوان الزنج لعز الدين المدني ،  
والأخيار لمصطفى الفارس والنيجاني ذليله ... من تونس .

والشهيد لأحمد الطيب العليج ، وعطيل الخيل والبارود ، وموال  
البنادي ، لعبد الكريم برشيد ، وحزيران شهادة ميلاد لأحمد العراقي ،  
ومعركة وادي المخازن ومعارك الملوك الثلاثة للطبيب الصديقي ... المغرب .  
والرجل ذو الصندل الكاوتشي لكاتب ياسين ... الجزائر والمهدى  
ولدى لصالح القمودي ... ليبيا .. وغيرهم وغيرهم ، كل هذه التراجميات  
حديثية لكتاب عرب تحمل بعضا من سمات البطل الأرسطي وتلاشي فيها  
البعض الآخر وفقا لاختلاف ظروف العصر .

معنى هذا أنه لا دخل لمقليتنا ، ولا لكتابتنا ، ولا لجمهورنا في تأخر  
ظهور البطل التراجمي كما رأى الدكتوران لويس عوض ومحمد شكري  
عياد ... فالعامل الأساسي في ظهور هذا البطل - وإن كان موجودا بالمعنى  
الحديث - يرجع الى الظروف الحضارية التي يعيشها العصر الحديث الآن ،  
عصر موت التراجميديا وميلاد الدراما الحديثة ، كما أن فن المسرح بصفة  
عامة ، فن مستورد وحديث نسبيا في تربتنا . ويبرر الدكتور عبد القادر  
القطب وجود البطل الملحمي في أدبنا المسرحي بوجهة نظر جيدة وجادة ،  
اذ يقول :

« انه نتيجة لصراع العرب الدائم مع الاستعمار ، وقوى  
الشتر في داخل المجتمع العربي نفسه قد فرضت على الكتّاب  
المسرحيين أن يصوروا البطل في معظم الأحيان في صبورة

نموذجية « كبطل ملحق » ، تجتمع فيها كل صفات البطولات في اسمى درجاتها وتنتهي عنها كل تقيمة يمكن ان تشوب شخصية البطل . لذلك أصبح هؤلاء الأبطال فوق مستوى المشاهد ، ولا يمكن ان يتطلع الى الوصول يوما الى مستواهم او يطمح في ان ياتي ببعض ما يأتون من خوارق ، وهو لهذا يعجب بهم ، لكنه اعجاب فيه كثير من الروعة والبهشة ، يملأ عليه نفسه بانفعالات مشرقة قوية ولكنها غير واضحة » (٨٠)

بالاضافة الى ان مجتمعنا لا يزال يمشي على مستويات مختلفة ، كما أننا مازلنا نأخذ من الكلاسيكية الى جانب الرومانسية ، والواقعية الى جانب التعبيرية والرمزية ، حتى العبثية ، فجاء بطلنا المسرحي خليطا من أفكار مختلفة نظرا لتأثرنا بمعظم المدارس المسرحية الغربية ، وان حاول بعض كتابنا العرب ان يحملوا بطلنا بعض سمات واقعا العربي .

لكن تبقى قضية مناقشة مكون البطل التراجييدي في مسرحنا العربي ودراسة الخطا التراجييدي وحرية الارادة في ارتكاب هذا الخطا في التفكير الاسلامي ، مسألة شائكة للغاية بالنسبة لتفكيرنا المسرحي والنقدي على الاقل ، فالدكتور شكرى عياد يرى ان مفهوم ( التكفير ) (٨١) موجود في تراثنا .. ولكننا يجب ان نلاحظ ان فعل (التكفير) لم يستعمل في القرآن الكريم الا مسنداً الى الله عز وجل ، في قوله تعالى ( ويكفر عنكم سيئاتكم ) .. ونفهم من ذلك ان الله يسحو ذنب الانسان التائب . ولكننا نرى من خلال دراستنا للبطل التراجييدي انه اذا وقع في الخطا ، فانه في معظم الاحيان لا يدرك ان ما وقع فيه هو الخطا . والبطل في الدراما عموما لا يدرك خطاه ، لانه ببساطة اذا أدرك ان ما يقوم بفعله هو خطا لتراجع عنه ، انه يدرك ان ما فعله هو الصواب ، فلماذا يتوب عن ذنب لم يرتكبه في نظره ؟

واذا تاب البطل وتراجع عن خطئه ، فانه لن يكون بين ايدينا تراجييديا ولا بطل تراجييدي على الاطلاق ، لانه اساسا لابد ان يقع البطل في الخطا المأساوي سواء اكان يونانيا أم كلاسيكيا حديثا ، أم شكسبيريا أم حتى بطلا تراجييديا حديشا .

وكما طرح الدكتور شكرى عياد مفهومه حول ( التكفير ) في التراث الاسلامي ، يطرح مفهوم آخر يتمثل في كلمة ( العصمة ) (٨٢) للوجود

في تراننا ، وقرر الفقهاء عصمة الأنبياء من الذنوب ، في نفس الوقت الذي يجمعون فيه على أنهم بشر ، وهذا ما جاءت النصوص للقائلة به .

وإذا كانت العصمة الكاملة مما خص بين الأنبياء ، فإن كل انسان يمكنه أيضا أن يستصم ، أي يلجأ الى الله ، بل يجب عليه أن يفعل ذلك « ومن يعتصم بالله فقد هدي الى صراط مستقيم » . وهذا كله يؤدي بنا الى نتيجة عامة وهي أننا في نظرتنا الى الحياة ، يمكننا أن نفهم الضعف والجريمة ، ولكننا نفهم أيضا أن الانسان « يجاهد » ضعفه أو ميله الى الجريمة جهادا مستمرا ، وإن هناك قوة عليا تسنده في ذلك . فنحن جميعا نشترك في اعتقادنا بأن العقاب الذي ينزل بالخطيئة هو كفارة ( أو تكفير ) عن ذنبه ، الا أننا نعطى قيمة كبيرة ( لجهاد النفس ) ونرى في القوة العليا تكون دائما قريبة منا في هذا الجهاد .

« وهذا التصور للذنب أو الجريمة كما يراه الدكتور شكرى عياد ، مختلف الى درجة كبيرة من الناحية الروحية - عن التصور الغربي الذي لا يزال مرتبطا بتراث اليونان وافكارهم السائدة ، كما نراه في تراجيدياتهم » ( ٨٢ ) .

ويحق لنا أن نسأل : ألا يعتبر جهاد النفس الى حد كبير بمثابة المعاناة التي يمارسها البطل التراجيدي الغربي ؟ .. وإذا كان بطلنا التراجيدي ( الاسلامي ) كالحسين مثلا قد مارس جهاد النفس وكثيرا من المعاناة تجاء يزيد وأبصاره - ( في مسرحية نار الله لعبد الرحمن الشقراوى - ، هل ينفي هذا عنه - رغم ايمانه بالقوة العليا التي تسببها - خطاه المأسوي ؟

والحلاج - ( في مسرحية مأساة الحلاج ) لصالح عبد الصبور - رغم معاناته الشديدة ، ليس مسئولا الى حد كبير - رغم القوة التي تسببها - عن خطئه المأسوي ؟

والتراجيديا اليونانية حين تصور سقوطه البطل ، اذ يمارس صراعه بينه وبين القدر ، أو نظام الكون ، أو القوى الكبرى ، التي لا يفهمها ، أو لا يسلم بها دون فهم الا حين يرى هلاكه ، ولهذا تكون ميئسة البطل في التراجيديا اليونانية شيئا نابعا من كونه انسانا غير كامل يمانى في أغلب الأحوال من نقطة ضعف في داخله ، لا يدركها البطل ، كشأن أوديب الذي حاول بكل مافي طاقته الانسانية أن يتجنب الوقوع في المصير ولكن قضاء الآلهة انتصر في آخر الأمر ، لأن من يخرج علي النظام يسحقه النظام ، ومن هنا يأتي الشعور بالشفقة والخوف فيحطف المشاهد اليوناني



على البطل في سقطته ، ولأننا ندرك نحن أيضا أننا يمكن أن تقع في هذه السقطة ولو كنا في مكان البطل لما تصرفنا خيرا حينه ، هذا هو البطل اليوناني ابن الحضارة اليونانية .

ولكن بطلنا الحديث في مسرحنا الغربي لا يبلرس صراعا مع إلهه ، ولا صراعا مع الله . هناك الإيهان المطلق ، فالصراع قد نزل من السماء في العصر الحديث إلى الأرض ، هو صراع أفقي ، لم يصبح بين الإنسان وبين قوى علوية مجهولة ، بل أصبح بين الإنسان والواقع ، تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، وقوى القهر والظلم في المجتمع ، فقد يصارع نظلما جائرا ، أو طبقة مستغلة أو حاكما ظالما ، بالإضافة إلى وجود الصراع الداخلي بين الإنسان نفسه .

الصراع في المسرح الحديث مازال موجودا لأنه جوهر الدراما ، ولكنه تغير تبعا لتغير الواقع الحضاري ، وموت المأساة بفهمها الأسطوي ، وظهور الدراما الحديثة ، ومن ثم ظهور البطل الحديث الذي يملك قدرا من حرية الإرادة تتبع له فرصة الاختيار ، ومن ثم فالبطل الحديث في الدراما الحديثة شبيهة بقرته على الاختيار .

ويجب ألا يغيب عن بالنا قط أن البطل في الواقع شيء مختلف عنه عند تناول الدراما ، فهو ليس صورة فوتوغرافية للبطل في الحياة ، بل هو مادل له .

فالإنسان التائب في الحياة الواقعية ، يدرك أنه أخطأ فيتحوب إلى الله . أما البطل في الدراما الحديثة ، لا يدرك أنه أخطأ ، كي ما يتوب ؛ بل يدرك أنه على صواب ، ومن ثم يستمر في فعله أو خطئه المأساوي ، حتى يصل إلى نهايته المأساوية ، مادية كانت أو معنوية .

ومن هنا ندرك أن فكرة ( التوبة ) في المفهوم الإسلامي ، لا علاقة لها بفكرة ( الخطأ المأساوي ) في الدراما .

ولكن فكرة ( العقاب ) الذي ينزل بالخطيئة أو ( الكفارة ) أو التكفير عن الذنب ، تتشابه إلى حد كبير مع فكرة « الجزء » أو ( النهاية المأساوية ) للبطل التراجيدي المخطيء .

كما أن ( جهاد النفس ) وإن كان معتمدا على قوة عليا إلا أنه يشبه أيضا وإلى حد كبير فكرة « المعاناة » عند البطل التراجيدي .

وبخلاصة القول نرى أن « المفهوم الإسلامي » للتراجيديا ، يتفق ، ويختلف ، في بعض النقاط مع ( المفهوم اليوناني ) ، لأن التراجيديا سواء

اتفقت أو اختلفت في نظرة الأديان إليها إلا انها تتعامل مع ( الإنسان ) كطرف في الصراع ، سواء كان عند اليونان أو العرب ، في المسرح الحديث .

ولكن الشيء الثابت دوما هو ( الخطيئة ) : [ الخطأ ، العيب أو نقطة الضعف ، أو السقطة ] التي يرتكبها البطل التراجيكي ، سواء أكان يونانيا أم حديثا ، لكي ينهزم في النهاية .

كما أننا ندرك أن الاسلام لايسمح بالمواجهة مطلقا ، ليس مسوحا ( بصراع ) السماء ، أو الوقوف ضد الإرادة العلوية ، هناك تسليم مطلق ، ويقين بطولى - ومع أن الاسلام ينفي فكرة الجبر ، إلا أنه لا يوافق الفلاة من المسلمين من يقولون بحرية الاختيار المطلقة ، واستقلال العبد ، وسلطته على جميع أفعاله ، فهذا غرور ، لأن الاسلام أتاح للمسلم قدرا كبيرا من الحرية وفي تطلق محدود من الجبر .

لقد كان الجاهليون ينظرون نظرة ( طبيعية مادية ) الى الحياة ، ويعتقدون أن الموت نهاية الحياة التي قدرت له ، وهذا النوع من ( الجبر ) يختلف عن مفهوم ( القدر ) الذي يواجهنا في المسرح الاغريقي ، كما يرى الناقد الغربي الدكتور حسن المنيعي ، ( ٨٤ ) ، فالتراجيديا الاغريقية تستمد أصولها من الشعائر الدينية .

وعندما جاء الاسلام ، كان المسلم التقليدي رجلا ( حرا ) ولكن هذه ( الحرية ) ( مقصورة ) ، ومراقبة من قبل الخالق ، ( حرة ) تجعله ينفذ ( القدر ) المكتوب عليه . فالتعارض بين ( حرية الاختيار ) ، و ( القدر ) ، يتضح من خلال هذه النظرة وكأنها مشكلة مزيفة ، لأن الانسان ( حر ) فقط في ارادة ( ما يريد الله ) ( ٨٥ ) ، كما يرى الدكتور محمد عزيزة . فهذا الصراع بين الانسان وقدره الذي مجده المسرح اليوناني لايتلائم مع مفهوم الحياة العربية ، ولا مع العلاقات التي تربط الانسان بربه في المجتمعات العربية ، كما أن الحرية الفردية متضائلة الى أقصى حد .

ويرى الدكتور محمد عزيزة :

« أن الطبيعة الاجتماعية للواجبات الدينية مثل الحج والجهاد ، والصيام ، الصلاة الجماعية يوم الجمعة ، وتضحية الغرور في العيد ... الخ .. تؤكد عن طريق الممارسة الاجتماعية عقلية جماعية موحدة ، وتكتمل مع انتهاء الفرد

## الكامل للمجموعة ، وتنقل الحرية الانسانية الى الصي درجاتها تجاه المتطلبات الاجتماعية المفروضة » (٨٦) •

معنى هذا أن الحرية الفردية متلاشية أمام العقيدة الجماعية الموحدة ومتطلباتها ، ومعنى هذا بالتبعية أن الدراما ، أو التراجييديا على وجه التحديد تبدو على جانب من التمازج مع روح العقيدة الاسلامية - ( وذلك لانتفاء البطل الفرد ) - ، كما أن المسرح يقتضى وجود مبدأ توري بصورة أو بأخرى مبتعدا عن العقيدة الدينية بمدا ما ، ويؤيد هذا الرأي جورج ألبير أستير حيث يقول :

« وحين يصطلم الإنسان بالقدر يتجدد في نفسه الأمل ، يافه  
وبها منعت فرصة لتغيير قدر محتوم بفعل من افعال الازادة  
الحرية ، فالتراجييديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لاتزدهر  
حتى تضع للقناعات نفسها موضع الشك والسؤال •

لما جوهر الدين الاسلامي فهو التسليم والاستسلام  
والنزعة الانسانية العميقة التي ينطوى عليها ، تقبلها  
نزعة الرضا والاذعان لشيئة عالية ، ومن ثم لم يتلأم العنصر  
التراجييدي مع روح هذه العقيدة » (٨٧) •

ولكننا لانوافق هذا الرأي القسري المطروح ، ولانستطيع ان ننته  
العقيدة الاسلامية بانها قد وقفت حائلا دون التأليف المسرحي أو  
التراجييدي ، لأن العرب لم يكن لديهم أى ميل للكتابة فى هذا النوع  
الأدبى ، بالاضافة الى عدم معرفتهم به ، المعرفة الكافية •

فاذا كان الاسلام كما يرى جورج ألبير أستير ، قد وقف حائلا دون  
الكتابة فى المسرح ، فلماذا لم يظهر التأليف المسرحي فى العصر الجاهلي،  
حيث الديانات الوثنية من جهة ، والشعر الناضج والشعراء الفحول  
من جهة أخرى « (٨٨) ، كما يؤكد الدكتور عز الدين اسماعيل ، اذ سمح  
لناقطين أن يترجموا كثيرا من الآثار التى أنتجها الوثنيون • وفى هذا  
يقول توفيق الحكيم :

« فهنا كتاب كلية وحننة الذى نقله ابن القلق على اللغة  
الفهلوية ، وهذا كتاب الشهنامة للفردوسي الذى نقله البندارى

عن الفرس في عهدهم الوثني .. كما أن الإسلام لم يجعل  
دون ذبوع خصرات أبو نواس ، ودون نعت التماثيل في  
قصود الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير في ليتاتور الفارسي ،  
كما أنه لم يجعل دون قتل كثير من المقلات اليونانية التي جدها  
فيها ذكر لتقاليد وثنية » (٨٩) •

والى جانب موقف الحكيم السابق نستعرض وجهة نظره التي  
لا يؤيد فيها حرية الانسان المطلقة في هذا الكون ، بل يؤمن بعكس ذلك  
قلبيلا لا عقليا ، لأنه على حد قوله ( رجل متعادل ) ، فالانسان عنده حر في  
اتجاهه ، حتى تشمل في أمره قوى خارجية ، يسميها أحيانا القوى  
الالهية ، فحرية الإرادة في الانسان عنده إذن مقيدة ، شأنها في ذلك  
شأن حرية الحركة في المادة :

« فالانسان عتلى ليس الله هذا العالم ، وهو ليس حرا ،  
ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الالهية ، هذه  
الإرادة التي تتجلى للانسان أحيانا في صورة غمغمة متقلوبة من  
عواقب وقبوع ، على الانسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب  
عليها ، ... والشعور بعجز الانسان أمام مصيره ، هو عتلى  
حافز إلى الكفاح لا إلى التغافل » (٩٠) •

ويبدو أن كثيرين يختلفون مع توفيق الحكيم في شأن كفاح الانسان  
لا تغاذله تجاه مصيره وقدره ، فيرى زكي طليمات :

« أن الإسلام دين توحيد وتنزيه لله ، ولذا فالتنمرد  
على القدر أو على أحكام الله وقضائه على النحو الذي تعبّر عنه  
التراجيديا الإغريقية ، يعد كفرا ، ولذا رفض العقل العربي  
الدراما الإغريقية بموضوعاتها التي تنور حول الصراعات  
( النفسية ) والتمرد على القدر » (٩١) •

ونمشيا مع هذا التفسير وبناء على ما يفرضه الإسلام على المسلم من  
تسليم تام بإرادة الله وقوانينه وشرائعه وأحكامه العليا ، بغیر اعتراض  
« اللهم لا اعتراض » يفقد المسلم فرديته ويفقد في الجماعة الإسلامية  
وبالتالي « يتخلى المسلم عندئذ عن أي تعليق على أحكام القضاء والقدر ،

ولو بالتفقه غير المباشر ، كما يرى أحمد حسن الزيات ، وتوافقه على نفس  
الرأى الدكتور سهير التلماسى (٩٢) .

وعلى الرغم من انتهاء عنصر الصراع مع السماء عند المسلم ، الا أنه  
مازال يملك قدرا من حرية الإرادة ، ولكنها إرادة غير مطلقة ، فانها  
محكومة بتواميس طبيعية عديدة ، وعلى الإرادة أن تصرف كيف تشق  
طريقها . في هذه التواميس ، فالإرادة عنصر فعال في دفع الأحداث  
وتسلسلها ، هذا اذا كنا نملك قدرا من حرية الاختيار ، فكما يرى الدكتور  
رؤوف عبيد حيث يقول :

« لذا نجعلنا في توجيه إرادتنا توجيها سليما في تحريك  
أحداث ( الحاضر ) في اتجاه معين ، فقد نجعلنا في تحريك  
أحداث ( المستقبل ) في نفس الاتجاه ما لم تكن العلة تتدخل مع  
الفاعول وجودا وعمما ، وبالتالي فإن إرادتنا ينبغي أن تعتبر  
عنصرا فعالا في تسلسل الأحداث ولا ينفي وجودها القول بأن  
الأحداث ( المستقبلية ) مسطورة رياضيا على لوحة الوجود  
منذ الأزل » (٩٣) .

فإرادتنا نحن البشر هي المسئولة عما يحدث لنا ، وبالتالي فإرادة  
البطل هي المسئولة عما يحدث من نتائج ، ومن الخطأ أن ننسب الأحداث  
الجيدة الى إرادة الانسان ، والأحداث السيئة الى القضاء والقدر .

كما يجب علينا أن نفكر أن ثمة « تناسباً طردياً بين أهمية ( قوة )  
الإرادة ، وأهمية ( وعي ) هذه الإرادة » (٩٤) . فقوة الإرادة وحدها  
قد تجر صاحبها الى الهلاك ، ولكن اذا كانت هذه الإرادة القوية واعية  
أيضا ، فإن الانتصار والثواب سيكون نتيجة كفاح هذه الإرادة الواعية .

وقد استعملت من القرآن الكريم – مجزة البيان – أنه حينما ترد  
كلمة « الفعل » يكون الأمر متعلقا « بالإرادة الإنسانية » وحدها ، وبالتالي  
يكون هناك الثواب والعقاب ، ويتوقف هذا كما قلنا من قبل على مدى  
« وعي » هذه « الإرادة » القوية ، ولنضرب أمثلة من الآيات الكريمة :

« والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم .. » [آل عمران ، ١٧٤] .  
« ومن يفعل ذلك عدوانا وظلما فسوف نصليه نارا .. » [النساء ، ٢٩] .  
« وإذا فعلوا فاحشة قالوا وجدنا عليها آباءنا .. » [الاعراف ، ٢٧] .

فالإرادة الإنسانية الحرة الواعية ، هي المستولة عن فعل الفعل ، لأن الفعل دوما يرتبط بالإرادة ، وعلى أساس هذا الفعل يكون الثواب أو العقاب .

قلنا قبل ذلك ، انه لاصراع في الإسلام مع القدر ، لأن ذلك القدر الذى يصرف حياة الناس ، هو إرادة الله ، وهي إرادة أقوى بكثير من إرادة المخلوق ، وهي إرادة الحق لأنها قدر الله وإرادته ، ويرى الفكر الإسلامى محيد قطب أن هذا القدر لا يجرى بلا غاية ، فكل ما فى الوجود يجرى لغاية ، وهو لا يجرى بالظلم ، فالظلم محال على الله (٦٥) ، والقدر هو إرادة الله المسيطرة على الكون والحياة وجميع المخلوقات ، المسيطرة على كل دقيقة من الدقائق ، وكل تفصيله من التفصيلات ، ولا شيء يحدث فى الوجود مصادفة ، فتمصر المصعدة الموجود فى المسرح اليونانى ، منفى تماما فى التفكير الإسلامى ، فلا شيء يحدث جزافا بلا حساب ، وكل يحدث لهدف وغاية . فالدكتور رؤوف عبيد يرى أن « القدر لا يخطط خطط عشواء فى تتابع أحداثه ، انما تقديرنا نحن لأسباب القدر هو الذى يخطط خطط عشواء » (٦٦) .

ولندلل على ذلك من القرآن الكريم ، فى قوله تعالى :

« ان فى خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ، ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانه » .  
[ سورة آل عمران ، ١٩٠ - ١٩١ ] ، والآية الكريمة : « أفحسبتم انما خلقناكم عبثا وانكم الينا لاترجعون » ؟ [ سورة المؤمنون ، ١١٥ ] .  
والآية الكريمة : « وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما لاعين » [ سورة الانبياء ، ١٦ ] . والآية الكريمة : « وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما الا بالحق » [ سورة الحجر ، ٨٥ ] . والآية الكريمة : « وخلق الله السموات والأرض بالحق ، ولتجزى كل نفس بما كسبت وهم لا يظلمون » .  
[ سورة الجاثية ، ٢٢ ] .

والله سبحانه وتعالى هو الذى يدير كل أمر فى هذا الوجود كله ، وفى حياة الانسان فى كل زمان ومكان ، يقول الله تعالى : « بيده ملكوت كل شيء » ، [ سورة يس ، ٨٢ ] . والآية الكريمة : « بيده الملك وهو على كل شيء قدير » . [ سورة الملك ، ١ ] .

قد طرحنا كل هذه الآيات الكريمة لتدل على أن الانسان ليس كما يقول بعض المغالين ، حرا حرية مطلقة ، بل لتؤكد أن الانسان جزء من كل أكبر .

حقا لقد كرم الله الانسان وجعله خليفة في الأرض ، ولكن هذا ليس معناه أنه أخرج حياته من الناموس الأكبر ، الذي شاء سبحانه أن يحكم الوجود كله ، بل كان من التكريم له أن يصله بالناموس الأكبر ، فلا يتركه يتخبط ضالما منفردا وحده في تيه هذه الدنيا .

وحين تطمئن النفس الى قدر الله ، والحق الذي خلقت به السموات والأرض . والعدل في البلاء والعدل في الجزاء ، فعنده ذلك تنطلق من القلق المدمر المشتت ، لتعمل نشيطة في سبيل الخير ، ومن ثم انتفى عنصر الصراع مع القدر ، بل أصبح هناك تسليم كامل لارادة الله ، « التسليم للمغيب المجہول ، والعمل في نطاق الظاهر المعلوم » (٩٧) ، كما يرى محمد قطب . فالصراع يحدث أفقيا في الأرض بين الانسان وأخيه ، أو بين الانسان وواقعه أو مجتمعه ، لكنه ليس صراعا مع القدر ، فقد اطأنت النفس إليه ، ورضيت بحكم الله مطمئنة أنه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه في حينه ، بل لو لم يتكشف لعدة أجيال (٩٨) .

وباختفاء عنصر الصراع مع القدر ، وهو روح التراجيديا اليونانية ، ينتفى وجود تراجيديا في المسرح لاتنفذ روح الصراع بين الانسان والقوة الالهية ، فهي نزعة وثنية لم يكن دين التوحيد ليقبلها ، ولم تكن معاني الدين الاسلامي وعلوه التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا القبيل .

فاختلاف نظرتنا نحن العرب الى القدر - عن نظرة الاغريق ، وباختلاف نظرتنا الى الصراع ، حيث لا صراع مع القدر عند المسلم ، وباختلاف نظرتنا الى الفعل ، وحرية الإرادة - ندرك أن اختلاف الفنون في العالم حقيقة مفروغ منها ، وأن الأنواع الفنية تختلف من شعب الى آخر ومن فترة حضارية الى أخرى ، فلا يمكن أبدا لشكل المسرح ونوع البطل الذي قننه أرسطو للمسرح الاغريقي ، أن ينطبق انطباقا تاما على مسرحنا العربي .

ان أرسطو وضع قواعد معينة لمسرح اغريقي معين يصير عن حضارة معينة تسودها أفكار وديانة معينة ، ولا شيء يؤكد اختلاف ملامحنا العربية مسرحيا ، اختلافا كبيرا عن الملامح الاغريقية والأوروبية ، مثل مفهومنا للمأساة .

فالمأساة الاغريقية أراد بها الاغريق أن يصوروا بطولة الانسان وهو يقاوم ويناضل قدامه المحتوم . انها تبدأ بافتراض أن البطل كان ضحية لعنة أو قدر أقوى منه كتب عليه ولا بد للبطل أن ينتهي النهاية المحتمة . النهاية للمأساوية ، التي قدرها القدر أو النبوة ، أو اللعنة قبل ذلك .

ونحن في هذه المرحلة نستوود من الغرب كثيرا من آثار حضارته

العقلية وصورها ، ونستورد ضمن ذلك - كما يقول الدكتور/ عز الدين اسماعيل - فكرة « الانسان ذى الارادة الحرة المطلقة » .

ولكننا نتساءل هل من الممكن أن نبني حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ، فنبنى فلسفتنا في الحياة ، ونتاجنا الفني عامة ، على أساس أن الحياة هي هذا الواقع الذي نعيشه ، وأنه ليس هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع ، أو واقع خلفه ؟

أم تشكل هذا الواقع في ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم ، فيكون البطل حراً في إرادته على شرط ألا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء ؟ .  
بمعنى أن تكون حرية البطل جزءاً من حرية أوسع وأشمل ، هي حرية الخالق . وإرادة البطل جزءاً من إرادة أعم هي إرادة السماء . . . ؟

حقيقة يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربي ، لا كما هي ، ولكن لنلائم بينها وبين متطلباتنا ، وتراثنا الروحي الذي نملكه ، ونتيجة للمخالطة والتفاعل بين العقليتين الغربية والعربية يمكننا أن نخرج برؤى جديدة تماماً .

وقد استفاد أدبنا المسرحي من جميع أنواع الصراع في المسرح الغربي ، واستفاد أيضاً من الجدل الدائر حول قضية الجبر والاختيار ، والتي يعتبرها يوسف اندريس قضية منقولة ومستوردة من الحضارة الاغريقية ، لأن الاغريق وحدهم هم الذين ابتكروا وتبنوا فكرة أن المصير الانساني ليس من صنع الانسان ولكنه من صنع الآلهة اليونانية الظالمة أحياناً والمعادلة في الأحيان الأخرى .

وعلى هذا الأساس تكون المأساة الاغريقية قد نشأت خارج الانسان ، أما المأساة الحديثة انما تنشأ من داخل الانسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو لمثله وتنتهي وقد أفلت الزمام من يده ، وأصبح لهذه المأساة التي تنشأ من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانسان ، تتصل بالناس من حوله .

وعلى هذا الأساس تناقش المأساة اليونانية العلاقة الخارجية بين البطل والآلهة ، أو القدر المتحكم في مصيره ، أما المأساة الحديثة فتقوم على أساس أنها تناقش الانسان وعلاقته بأخيه الانسان ، وجناية الانسان على الانسان ، وعلى المجتمع ، وليست أبداً جناية القدر أو السماء ، أو القوى الخفية ، ولهذا فالمأساة اليونانية تدور خارج نطاق العقل البشري وتفكيره المحدود ، وإرادته الانسانية رغم عقل الضحية وتفكيره أو ذكائه أو إرادته ، ويؤكد هذا القول الدكتور محمد مندور ، الذي يرى أن :



« أبطال للمأساة القديمة والكلاسيكية ، عندما يأتون أعمالا  
شريفة انما يأتونها منساقين لا مختارين ، ولا يد للمؤلف ان  
يبرر هذه التصرفات الشريرة عند أبطال مأساته ، بل ويشعرنا  
انهم كانوا ضحية للبشر ، لا مقترفين له ، كما حدث لأوديب ،  
عندما سبق الى قتل أبيه والزواج من امه على غير علم منه .  
وذلك لأن المأساة لا يمكن ان تحقق هدفها ، وعلّة وجودها ما لم  
تحميلنا على التعاطف مع أبطالها والاشفاق عليه والرناء لمأساته  
بل والفرح منها » (٩٦) .

ولكن يبدو أن الدكتور مندور قد آثر ألا يشير الى حرية « الاختيار »  
عند البطل اليوناني ، فالبطل التراجيدي اليوناني يملك قدرا من حرية  
الاختيار عند ارتكاب الفعل المأسوي ، الى جانب القدور مسبقا ، كميديا  
التي تقتل أطفالها بإرادتها واختيارها ، كما أن أوزمست ابن اجاممنون  
عندما يقدم على الانتقام ، يكون ذلك باختياره وإرادته ، وأنتيجون ابنة  
أوديب ، عندما تصر على دفن جثة أخيها يكون ذلك بإرادتها واختيارها ،  
كما أن بروميثيوس لم يجبره أحد على سرقة النار للانسان .

ان هؤلاء الأبطال عندما اقتروا الشر ، كان ذلك نتيجة « خطأ في  
الحكم » من جانبهم ، فاستحقوا أن تنفذ الآلهة والقدر مشيئتهم ، وليسود  
« النظام » والمقالة في المجتمع اليوناني .

لقد كثرت الآراء حول طبيعة شعبنا العربي ، من حيث تلقيه للدراما  
بشكل عام والتراجيديا بشكل خاص ، وقال البعض « اننا لدينا اعتماد  
طبيعي لكي نضحك لخرج الآخرين » (١٠٠) ، ويؤكد الدكتور مندور وجهة  
نظر الدكتور عبد القادر القلق السالفة حيث يقول :

« والواقع ان فن التراجيديا ، بل وفن الدراما العظيمة

لا يمكن ان تتوقع الجالا عليهما ، الا من نفوس رافضة مطمئنة  
منمتشة ، تقضي حياتها في رضا وعزة ، بحيث لا تجزع من  
رؤية المأساة او الدرامات الجديدة على المسرح ، ولا تنفر من رؤيتها  
او تضيق بها نفسا ، ولما ان تطلب من نفوس تكبتها الحياة  
بالحزن والشقاء مشاهدة تلك المأساة او الدرامات على المسرح ،  
فانك لن تلقى منها الا رفضا ونفورا ، لانها في غير حاجة  
لمشاهدة المأساة ، وكيفية مأساة حياتها المستمرة ..... »

واستنادا الى تاريخ الادب العاليه الذي حدثنا بان فن التراجيديا لم يزدح عند شعوب العالم المختلفة الا في عصور عزتها القومية وريختها وانتصاراتها على نحو ما حدث في عصر بركليس في اثينا القديمة عندما كتب اسخيلوس وسوفكليس ثم يوديلس من بعدهما ماسيهم المسرحية الثلاثة . وفي عصر لويس الرابع عشر في فرنسا عندما كتب راسين وكورني ماسيهم الكلاسيكية الرائعة ، وعصر اليصابات في انجلترا ، حيث ظهر عملاقة المأساة .. شكسبير وعلولو .. (١٠١) .

ولكن ارنولد هاووز يختلف تماما مع الدكتور منثور من حيث ازدهار التراجيديا في عصور الاستقلال ، اذ يرى هاووز : « ان العصور المتعاقلة لا تنتج تراجيديا لانها يتفاؤلها تحول دون انتهاء الأحداث نهاية مأسوية .. كما ان عصور التراجيديا الكبرى - في رأى هاووز - هي التي تحدث فيها قلائل اجتماعية ، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها وتفقدوها فجأة ، كما ان النهاية الممعة للبطل التراجيدي ، ترمز للنهاية الممعة التي تهدد الطبقة بأسرها وتعبر عنها . وقد أنتجت التراجيديا اليونانية ، والدراما الانجليزية والفرنسية والاسبانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في فترات أزمة كهذه ، وهي ترمز الى المصير التراجيدي لطبقاتها الارستقراطية . وتعمل الدراما على صيغ انهيار هذه الطبقات بصيغة بطولية مثالية » (١٠٢) .

ونميل لترجيح رأى هاووز لعلنا ان اليونان قد أبدع تراجيديات عظيمة رغم حروبه مع الفرس ، والتي اشترك فيها الكاتب التراجيدي اسخيلوس وكتب مسرحية الفرس ، كما ان تلك الحروب الطويلة في طروادة قد ألهمت الشعراء اليونان بمصدر خصيب لمآسيهم .

ولا شك ان أي ازدهار للتراجيديا يواكبه بالضرورة ازدهار للكوميديا ، فنفس الفترة اليونانية بمآسيها الطيبة ، هي التي أفرزت أرسطوفانيس وكوميدياته الرائعة ، وفي فترة النيو كلاسيكية في فرنسا ، كان مولير بكوميدياته الصديقة يقف شامخا الى جانب كورني وراسين . والمدهش ان شكسبير قد كتب في الكوميديا أعمالا لا تقل جودة عن تراجيدياته .

فالازدهار ليس لنوع فني أو أدبي ببلاته ولكن عندما تتوافر عوامله فإنه يعم معظم الأجناس الأدبية ، فلم يحدث تاريخيا أن ازدهرت التراجيديا بمعزل عن الكوميديا ، « ففي اليونان وفي انجلترا على السواء لم تنشأ المأساة والمهابة كلتاها في وقت واحد تقريبا فحسب ، بل نشأتا من

صورة واحدة كذلك « (١٠٣) ، كما يرى الأوديس نيكول ، كما أن مراكز الحركة في عقل الإنسان ، المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء ، قد يحدث أحيانا أن تنقلب إحداها إلى الأخرى إذا ما وصل الانفعال إلى الحد الأعلى .

فالمسألة إذن ليست راجعة في الإقبال على التراجيديا إلى مزاج الجمهور واستقراره بقدر ما هي راجعة إلى طرف حضارى عام ، بما فيه من عوامل ومفاهيم سائدة وموقف من فكرة الصراع التى يمارسها الإنسان تجاه المجتمع والكون .

وتقر مع الدكتور حسن المنيعى بأن « المسرح العربى لازال يخلو من عنصر التراجيديا الصافى ، وعينة أبطالها الذين يتقدم التمرد الميثاقى ويعانون كل المشاكل التى تهز كيافتنا » (١٠٤) .

وبطلنا التراجيدى الحديث ، يختلف بالطبع عن البطل اليونانى ليس فقط فى كونه « إنسانا عاديا » ، وليس فقط فى كونه « ضحية قدر عايت » يصارعه . وليس للأعمال البطولية التى يقوم بها ، وليس ضحية للجنة متوارفة ، أو نبوة لابد من تحقيقها . ولكن « لتميزه إلى حد ما » فى أنه يملك مصيره فى يده ، ويختار « الاختيار » ، ويتحدد « مصيره » كنتيجة حتمية لهذا « الاختيار » ، فمأساة البطل التراجيدى العربى الحديث ، هي ( مأساة اختياره ) ، « لأنه يملك زمام أمره » ، فليس ثمة قوة خارجة عنه تحكم فيه أو تسوقه إلى مصيره ، إنما هو ضحية قدرته على الاختيار أو إساءة التقدير ، فتكون النهاية المأساوية ، فالإنسان - كما يرى يوسف ادريس - « حر » أن « يختار » ، حرية لا حد لها ، وفى نفس الوقت هو « مسئول » عن ذلك « الاختيار » مسئولية لا حد لها أيضا فبنفس القدر من الحرية تكون المسئولية (١٠٥) .

وإذا كان لكتابتنا العرب أن يجسموا فى أعمالهم الفنية مأساة الإنسان ، فليست بهم حاجة إلى البحث عن مأساة لم تنبت من هذه الأرض العربية التى يعيشون عليها ، ولم تنم نموا طبيعيا على هذه الأرض عبر السنين وفى قلوب الناس ، فبحثوا مفهومها مأساويا آخر ، نبت فى أرض غريبة عنا ، وظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا ، واعتمد به أناس ليسوا مثلنا . فمن الواجب أن يهتم كتابنا ونقادنا ، ورجال مسرحنا بمأساتنا الحقيقية وهى لا تقل أبدا خصباً ودلالة من الناحية الإنسانية عن المحور المأساوى اليونانى .

ويمكن القول أن محور للمأساة العربية بعمامة ، والمصرية بخاصة إنما يختلف بالضرورة عن المأساة الغربية ، وإن تأثر به فى بعض المناسبات . فالصراع الدرامى المصرى ، لم يكن أبداً فى مسرحنا المعاصر بين الإنسان

والقوى الغيبية ، بل « هو الصراع الأبدي بين الانسلاخ من جهة ، والزمان والمكان من جهة أخرى ، انه الصراع بين الخلود والفناء ، أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع » (١٠٦) . ولقد ظلت الأنماط الأولى من الصراعات المجردة ، في المسرح المصرى متمثلة في أعمال الرواد الأوائل ، وعلى رأسهم توفيق الحكيم ومسرحه الذهني ، أما .. من جاء بعده ذلك من كتليب مرحلة الستينات في المسرح المصرى - وهى المرحلة الأكثر ازدهارا - فقد مارسوا في أعمالهم المسرحية الجادة النوع الأخير من الصراع - وهو ما يجب أن يكون - وتقصده الصراعات بين الذات والموضوع ، فتحة ظروف حضارية وتغيرات سياسية قد مرت بمصر في ذلك الوقت ، وعلى الكاتب المسرحي أن يبدى رأيه - دراميا في تلك التغيرات الحضارية ، ومدى تفاعل أبطاله سلبا - أو ايجابا - مع متغيرات هذا الواقع .

والسؤال : هل نجح مسرحنا المصرى أن يؤكد - ملامح صراع درامى خاص بنا ؟ هنا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى : هل أفرد مسرحنا المصرى المعاصر في فترة الستينات - فترة الازدهار - شخصية مصرية عربية حية ، أم أننا ما زلنا حتى الآن نبحث عن استقلال هذه الشخصية ، بعيدا عن تأثيراتها بالشخصيات الأجنبية ؟

لن نؤكد الشخصية المصرية العربية - مسرحيا - جزء من البحث عن أصلتنا وتأكيد هويتنا العربية - في ظل صراع فكرى غربي تحاول فيه كثير من القوى الامبريالية - مسح شخصيتنا وهويتنا العربية - ومن ثم طمس معالم الشخصية المصرية العربية ، ومسرحنا العربى .

ولقد سبق أن طرح يوسف ادريس قضية لزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التي تنبع من كياننا العربى المستقل ، لأننا بدون هذه الشخصية المصرية العربية - لن يكون لنا أدب وفن مميز ، وواضح المعالم ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا وطموحاتنا المستقبلية .

وان كنا نتحفظ على طموحات يوسف ادريس في بحثه عن الشخصية المستقلة - المصرية - لأنه في طرحه انما ينطلق من قناعة اقليمية تتحفظ عليها كثيرا .. في ظل التحديات الحضارية الحضارية التي تواجهها أمتنا العربية ، ومن خلال هذه القناعة - يكون البحث في المسرح المصرى ، انما يعد من قبيل النموذج الدرامى فقط ، وليس انطلاقا انطلاقنا من موقف سلفى اقليمى .

ان البحث في الشخصية المصرية العربية ، انما يحيط به الكثير من المخاطر والمزالق ، وعليه يكون من الأجنى موضوعيا - أن تبدأ بدراسة

المطروح فعلا - من النصوص المسرحية - لتتصرف من خلالها على ملامح شخصية الأبطال في مسرحنا المصرى المعاصر - كنموذج تطبيقي - ثم نخرج بالنتيجة ٠٠ والتي سوف لا ترضى الكثيرين ، عاطفيا وافتعاليا ٠٠ ولكننا يجب أن ننبه الى أن الشخصية في الواقع الحياتي ، تختلف بالضرورة عنها في الواقع الدرامي ٠٠ ، وجددنا كله انما ينصب على مكون الشخصية ، والبطل في الواقع المسرحي الفني .

وتتضح الشخصية الفنية والأحداث والأفكار والصراع في المسرح بالمحضور الحي للممثل ، فالشخصية الفنية ، تستطيع في المسرح أكثر من الرواية أو القصة ، أن تكون أكثر اكتمالا وأقرب الى الحقيقة الشخصية الانسانية ، لأنها بحضور الممثل تجسد الأبعاد الحسية المحتملة الى جانب الحضور الذهني الذي توفره الرواية أو القصة ، ولأنهم محملون بجوهر الصراع الذي يدور بين البشر ، « كما أن هذه الشخصيات الدرامية ، وتلك الأبطال ، تمثل ذلك الموجود الذي يرفض أن يستقبل الواقع على ما هو عليه (١٠٧) ، فهي دوما في حركة جدلية مستمرة مع الواقع »

٠٠ وأخيرا يمكن أن نجمل ما قلناه في السؤال الآتي :

هل عبر مسرحنا المصرى - كنموذج - في الستينات - فترة الإزدهار - عن الشخصية المصرية ، بمكوناتها الذاتية والموضوعية ٠٠ ؟

يرى الدكتور رشاد رشدي ، انه « باستثناء بعض النصوص القليلة ، والقليلة جدا ، في مسرحنا ، يمكن أن نقول : ان المسرح المصرى خال من الشخصية المصرية ، بل ومن الشخصية على الاطلاق » (١٠٨) . وربما يرجع ذلك الى أن سمات الشخصية المصرية ، قد تكون موزعة على جميع الشخصيات ، فكل شخصية تحمل في طياتها ملامح من ملامح الشخصية المصرية ، كما تجد في مسرحية ( عيلة النوغرى ) لنسمان عاشور والتي وصلت التحولات التي طرأت على الأسرة المصرية بزحف طبقة البورجوازية . أو ربما يكون ذلك راجعا الى أننا في الأدب المسرحي ، ما زلنا حديثي العهد ، وأن المسرح في وطننا لم تتأصل جذوره بحد ٠٠ فقد أخذنا من الغرب ، وتأثرنا بالعديد من الشخصيات المسرحية الغربية ، فجامعت الشخصية المسرحية المصرية مختلطة بغيرها من الشخصيات أو جاء اسمها مصريا عربيا ، أما جميع مكوناتها الذاتية ، من ( حرية الإرادة ، والفعل المأساوى ، والخطأ التراجيدي ، والنهاية المأساوية ٠٠ ) - فكلها ٠٠ أو معظمها خليط من المكون الذاتي للبطل التراجيكي ( اليوناني - والفكسيري - والكلاسيكي الجديد - والمعاصر الغربي ) .

وستبرهن الدراسة التحليلية على هذا التأثير ، وهذه المخالطة بالمسرح

القريب ، عند تحليلنا للنصوص التي أخذناها - كمية - تطبيقية ، الدراسة  
مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المعاصر .

ولعل السبب في أزمة مسرحنا المصري والعربي ، تتمثل في عدم  
رؤية أنفسنا على خشبة المسرح ، لأن ما يعنينا أولا وقبل كل شيء في  
المسرحية ، هو أن نتعرف على ذواتنا ، وأن نشاهد شخصا آخر يمثلنا ،  
ويصبر عنا ، ومن ثم نتعرف عليه ونلتحم به .. وجبنا لو كانت هذه  
الشخصية مثلنا في كل شيء ، نتحدث لفتنا ، نعبر عن طبقتنا ، نابعة من  
تربتنا وتراثنا .

## مراجع وهوامش

### الفصل الأول

- (١) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة ، د. عبد الرحمن يعقوب (بيروت : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ ) ط ٢ ، فقرة ١٤٥٤ ، ص ١٧ - ٢٠ .
- (٢) المرجع السابق ، فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٠ - ٢٢ .
- (٣) المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٢ - ٢٤ .
- (٤) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٥ - ٢٧ .
- (٥) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٢ - ٢٦ .
- (٦) محمد حيدى إبراهيم ، دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ( القاهرة : مكتبة الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٧ ) ص ٥٠ .
- (٧) ددوى خضبة ، أشهر نقاد المسرح ( القاهرة : مكتبة الآداب وطبعتها ، ١٩٦١ ) ص ١٨ .
- (٨) د. لويس عوض ، الثورة والأدب ( القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ) ص ٣٦٧ .
- (٩) د. إبراهيم حمادة ، « نظرية كاستلنيترو فى التراجيديات » ، مجلة للمسرح ، عدد ٦٨ ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ١٦ .
- (١٠) آلارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة ددوى خضبة ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٥٨ ) ص ١٨٢ .
- (١١) د. أحمد عثمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح ترفيق الحكيم ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ) ص ٧٥ .
- (١٢) د. عز الدين اسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ( القاهرة : دار الفكر العربى ، الألف كتاب ، بدون ) ص ٨١ .
- (١٣) محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د. وفيق السيلان ( القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٧ ) ص ٢٦ ، ص ٢٢ .

- (١٤) كليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجييديا ، ترجمة د. علي أحمد محيود ( الكويت : عالم المعرفة ، مايو ١٩٧٩ ) ص ١٤٢ .
- (١٥) كلينيت بروكس ، دوائج التراجييديا في أدب الغرب ، ترجمة محيود المسعودي ( بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٤ ) ص ١٤٧ .
- (١٦) د. عبد العزيز حصودة ، البناء الدرامي ( القاهرة : الأنجلو المصرية ١٩٧٧ ) ص ٧٥ .
- (١٧) نظرية كاستلترو في التراجييديا ، مرجع سابق ص ١٧ .
- (١٨) فن الشعر ، مرجع سابق ، فقرة ١٤٥٣ ب ، ص ٢٧ - ٢٢ .
- (١٩) د. شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير ( القاهرة : دار المعرفة ١٩٧٧ ، ط ٢ ) ص ٣٠ .
- (٢٠) البناء الدرامي ، مرجع سابق ص ٧٣ - ٧٥ .
- (٢١) د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الفني ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ) ص ١٧٠ .
- (٢٢) علم المسرحية ، مرجع سابق ص ٢٢٠ .
- (٢٣) البناء الدرامي ، مرجع سابق ص ٧٨ ، ٧٩ .
- (٢٤) طرح هذا الرأي الدكتور فخرى قسطندي أثناء مناقشة مهرجان أنغام شكسبير بمسرح السامر بالقاهرة ، في الفترة من ١٢ - ١٩ ديسمبر ١٩٧٩ .
- (٢٥) رأى هنري ير. في كتاب دوائج التراجييديا في أدب الغرب ، مرجع سابق ص ١٧٦ .
- (٢٦) الكوميديا والتراجييديا ، مرجع سابق ص ٢٠٠ .
- (٢٧) فاروق فريد ، « القند وأوديب » ، مجلة المسرح ، عدد ١٥ ، مارس ١٩٦٥ ، ص ٥٦ .
- (٢٨) الكوميديا والتراجييديا ، مرجع سابق ص ٢٠٣ .
- (٢٩) البطل في الأدب والأساطير ، مرجع سابق ص ٦٩ - ٧٠ .
- (٣٠) فن الشعر ، سابق ، الفقرة ١٤٥٣ ب ص ٢٧ - ٣٠ .
- (٣١) دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، مرجع سابق ، ص ٦٢ - ٦٣ .
- (٣٢) ميراجيه توشار ، للمسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أسعد ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٣٤ .
- (٣٣) دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، مرجع سابق ص ٦٦ .
- (٣٤) يحيى عبد الله ، « معنى الصلاة في المسرح الإغريقي » ، مجلة المسرح العدد ٦٣ يوليو ١٩٦٩ ، ص ٦٤ .



(٣٥) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ١٦٢ ، وانظر : فريك بنتل ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رشت ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج ١ ، ص ٢ ، بدون ) ص ٧٩ .

(٣٦) د. شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٧١ ) ص ٣٠ .

(٣٧) هناك اختلاف بين درجة ونوع ما تقدمه كل مسرحية من احساس بالخطية والحرية ، فمثلا ( موت يالغ جوال ، ولذلك لير ) رغم ان يالغ المسرحيتين الجديرتين بالاحترام قد وقعا في اخطاء كبيرة في احكامهما وعانيا الالم بوصفهما والدين الا ان درجة ونوع الالم يختلف من مسرحية لى أخرى . انظر : د. فايز اسكندر ، وفاة يالغ جوال لأثر ميللر ، مجلة المسرح ، عدد ٤٢ ، يوليو ١٩٦٧ ، ص ١٠٢ .

(٣٨) جون جاسنر ، للمسرح في مفرق الطرق ، ترجمة سامي خفبة ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧ ) ص ١٣١ .

(٣٩) آرثر ميللر ، « للناسه والإنسان المعاني » ، ترجمة رياض حسمت ، مجلة للمسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٦٣ .

(٤٠) جوستاف لاسون ، تاريخ الأدب الفرنسى ، الجزء الثاني ، ترجمة د. مصطفى قاسم ( القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، بدون ) ص ١٥ .

(٤١) للمسرح في مفرق الطرق ، مرجع ص ٦٤ ، ٦٥ ، ١٣٦ . وانظر : أدولف هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج ٢ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٩٢ .

(٤٢) عثمان نوية ، حجة الأدب في عصر العالم ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ) ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٤٣) للمسرح في مفرق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٤٥) نفس المرجع السابق ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٤٦) جورج لوكاتس ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين العيوطى ( القاهرة : دار المعارف يصير بدون ) ص ٢٨ .

(٤٧) للمسرح في مفرق الطرق ، مرجع سابق ص ٥٧ ، وانظر : نفس المرجع ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٤٨) د. أحمد الهوادى ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ) ص ٥١ . وحول اثر الثورات الاجتماعية والعلمية والسياسية الكبرى التي ظهرت في القرن التاسع عشر والتي أدت إلى تعزيز قوة الطبقة الوسطى ، انظر ، دوبرت يروستاتين ، للمسرح الثرى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ط ١ ) ص ١٠ ، ١١ .

(٤٩) للناسه والإنسان المعاني ، مرجع سابق ص ٦٣ .

(٥٠) انظر : ج-ل- ستيفان ، اللغاة السوداء ، ترجمة منير صلاحي الإصحاح.  
( دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ) ١٩٧٦ .

(٥١) المرجع السابق ص ٥٠٨ .

(٥٢) المرجع السابق ص ٨ .

(٥٣) نفس المرجع السابق ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٥٤) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ .

(٥٥) روجر-م- بسليله الإين ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة ديدني خشفة ( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤ ) ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٥٦) التراجيديا والكوميديا ، مرجع سابق ، ص ٢٥١ .

(٥٧) معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ص ١٦٥ .

(٥٨) د- شكري عياد ، الأدب في عالم متغير ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ) ص ١٣١ .

(٥٩) جان فريغل ، الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفني ( القاهرة : مكتبة مبدول ط ٢ ، ١٩٧٧ ) ص ١٦ .

(٦٠) ف- كيللي ، م- كوفالزون ، المادية التاريخية ، ترجمة أحمد داود ( دمشق : دار الجماهير ، ١٩٧٠ ) ص ٥٣٦ .

(٦١) هونورا دونفل ، حرية الفن ، ترجمة ، حسن الطاهر رزوقي ( بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ط ١ ، ١٩٧٣ ) ص ٤٥ ، ٣٦ .

(٦٢) د- إبراهيم حسنة ، أفاق في المسرح المالى ( القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ١٩٨١ ) ص ١٠٠ .

(٦٣) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .

(٦٤) د- ماركس ، ف- انجلز ، الإيدولوجية الألمانية ، ترجمة د- فؤاد أيوب ( دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، بدون ) ص ٣٠ .

(٦٥) شيبوتلين ، الفلسفة الماركسية اللينينية ، ترجمة لويس اسكاروس ( القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، بدون ) ص ٣١٥ .

(٦٦) جان بول ساطر ، المادية والثورة ( بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٨٠ ) ص ٧ .

(٦٧) أفاق للمسرح المالى ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ .

(٦٨) جورج لوكاتش ، التاريخ والوعي الطبقي ، ترجمة د- حنا الشاعر ( بيروت : دار الأندلس ، ط ١ ، ١٩٧٩ ) ص ٤٩ .

(٦٩) الفلسفة الماركسية اللينينية ، مرجع سابق ، ص ٣١٥ .

(٧٠) روجيه جاروس ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم ( بيروت : دار الأدب ، ط ١ ، ١٩٦٧ ) ص ٢٤٥ .

(٧٦) د- عبد النعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ( بيروت : دار العودة ط ٢  
١٩٧٩ ) ص ٥٤ .

(٧٧) بليخانوف ، للؤلغات الفلسفية ، المجلد الأول ، ترجمة د- فؤاد أيوب ( دمشق :  
دار مصنف للطباعة والنشر ، بدون ) ص ٣٤ .

(٧٨) د- عبد القادر الخط ، قضايا موافق ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف  
والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٨٣ - ٨٦ .

(٧٩) د- عبد النعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ( القاهرة : دار الثقافة للطباعة  
والنشر ، ١٩٧٣ ) ص ١٤٣ .

(٨٠) للرجع السابق ، ص ١٥٤ .

(٨١) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة ، جلال المشري ( القاهرة : دار  
الثقافة العربية ، ١٩٦٤ ) ص ١٢٦ .

(٨٢) أوس- براندل ، التراجيديات الشكسبيرية ، ج ١ و ج ٢ ، ترجمة حنا الواس  
( القاهرة : دار الفكر العربي ، بدون ) ص ١٩ .

(٨٣) بيخوفيسكي ، الفرد والمجتمع ، ترجمة هنري رياض ( بيروت : منشورات دار  
الطليعة ، ١٩٦٦ ) ص ٨ .

(٨٤) انظر : د- لويس عوض ، للمسرح المصري ( القاهرة : دار ايزيس للطباعة والنشر  
والتوزيع ، بدون ) ، وانظر : د- شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق .

(٨٥) د- عبد القادر الخط ، مؤتمر الأدباء العرب بالكويت ، الدورة الرابعة ١٩٥٨ ،  
( الكويت : مطبعة حكومة الكويت ) ص ٣٩٥ .

(٨٦) تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ٢٢ وما بعدها .

(٨٧) للرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٨٨) نفس المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٨٩) د- حسن النعيمي ، التراجيديات كنموذج ( المغرب : المنار البيضاء ، دار الثقافة ،  
ط ١ ١٩٧٥ ) ص ٢٢ .

(٩٠) الاسلام والمسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(٩١) للرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٩٢) جورج ألير أستيتز ، مجلة كريتيك ، المجلد ٦٦ ياريس ١٩٥٢ ، نماذج  
ومقتطفات مترجمة ومنشورة بنهاية مسرحية السلطان المائر لتوفيق الحكيم .

(٩٣) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ، مرجع سابق ص ٤٤ .

(٩٤) توفيق الحكيم ، مقدمة مسرحية أوديب ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٣٠ .

(٩٥) انظر : توفيق الحكيم ، التصانيف ( القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعها ١٩٧٦ -  
طبعة حديثة ) ص ٢٢ - ٤٠ - ٩٠ ، ٩١ .

- (١١) زكي طليمات ، مجلة اللجلة ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .
- (١٢) أحمد حسن الزيات ، مجلة للجلة ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٥ ، وانظر : زكي طليمات ،
- د. سمير القاسبي ، نفس المرجع السابق ص ٥٤ .
- (١٣) د. رؤوف عبيد ، في التفسير والتفسير ( القاهرة : دار الفكر العربي ١٩٧٩ ، ط ٢ ) ص ٢٦٦ ، ٢٥١ ، ٤٨٢ - ٤٨٨ .
- (١٤) حسين وانز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ( بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ١٩٧٢ ) ص ٤٨٤ .
- (١٥) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي ( القاهرة : دار الشروق بدون ) ص ١٥٦ .
- (١٦) في التفسير والتفسير ، مرجع سابق ، ص ٢٥٠ .
- (١٧) منهج الفن الاسلامي ، مرجع سابق ، ص ١٦٠ .
- (١٨) للرجع السابق ، ص ١٦١ .
- (١٩) د. محمد مندور ، في المسرح المصري المعاصر ، ( القاهرة : دار النهضة مصر للطبع والنشر ط ٢ ، ١٩٧١ ) ص ١٢٦ .
- (٢٠) قضايا ومواقف ، مرجع سابق ، ص ٢١ ، ٢١٠ .
- (٢١) في المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
- (٢٢) الفن والتجديد عبر التاريخ ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .
- (٢٣) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٧١ .
- (٢٤) التراجيديات كمدوّج ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .
- (٢٥) د. يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي ( بيروت : دار الوطن العربي ، ١٩٧٤ ) ص ٤٨٩ .
- (٢٦) قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٤ .
- (٢٧) سعد عبد العزيز ، الاسطورة والدراما ( القاهرة : مكتبة الانجلو ، ١٩٦٦ ) ص ١٠٤ .
- (٢٨) د. رشاد رشدي ، هذه النهضة للمسرحية ، مجلة المسرح ، عدد ٦ ، يوليو ١٩٦٤ ، ص ٦ .

## الفصل الثانى

---

### البطل فى المسرح النثرى



## ١ - مسرحية الزير سالم لألفريد فرج

اتجه ألفريد فرج الى التراث الشعبي ليستمد منه صورا فنية جديدة.  
فكتب مسرحية الزير سالم .

ومسرحية الزير سالم تعود بنا الى ملحمة الزير سالم الشعبية ، ولكي يطرح لنا المؤلف رؤيته الخاصة من خلال تفاعله بالملحة ، فتحوّلت من فن قائم على السرد ، الى فن يمتد أساسا على الحوار ، وجوهره الصراع ، فالملحة تصور انتصار بطل قوى ، ونموذجها الأول في الأدب المصري القديم ، انتصار المنتقم حوريس ، أما التراجيديا فتصور مصرع بطل خاطئ ، ونموذجها الأول مصرع البطل الأخضر البري أوزوريس ، كما يشير الدكتور لويس عوض .

لقد أخذ المؤلف ملحمة الانتقام المروع الذي حدث على مدى أربعين سنة ، وهو انتقام الزير سالم من قبيلة بكر ، وعلى رأسها جسام قاتل كليب ملك العرب وقتذاك ، الى أن يكبر هجرس بن كليب ، ويساعده .  
عنه الزير سالم ، ويستطيع أن يقتل جسام وينفرد بحكم القبيلتين ، في الوقت الذي وصل فيه الزير سالم الى سن الشيخوخة ، وعمل الحياة والقتال فيطلب من ابن أخيه الأمير هجرس أن يتركه يرحل الى الجنوب ، ومعه عبدان يقومان على خدمته ، وفي أثناء الطريق يدبران مؤامرة لقتل الزير سالم ، وفعلًا ينجحان في قتله ويهودان مرة ثانية ومعهما « بيتين من الشعر » (١) نظهما الزير سالم قبل أن يقتلاه . اذ يرى أن الصديق بعد أن قتل الزير سالم حفظا بيتا من الشعر قد قاله الزير سالم قبل موته ، وهو :

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا لله دد كما دد ايكما  
وعندما سمعت اليمامة بنت كليب هذا الشعر لطبت على خعها  
وقالت : ان عمي لا يقول ابياتا ناقصة ، بل اراد أن يقول :  
من مبلغ الأقوام أن مهلهلا اضحى في الفلاة مجندلا  
لله دد كما دد ايكما لا يبرح العبدان حتى يقتسلا

وتكشف اليمامة الخديعة وتامر بقتلها ، وبذلك نستطيع القول ان  
الزير سالم استطاع أن ينتقم في حياته ، وينتقم أيضا بعد مماته .

هذه ملحمة سريعة عن ملحمة الزير سالم ، وبالطبع لم نستكمل كل  
جوانبها ، وهي تختلف بالطبع في الكثير من النقاط والشخصيات  
والأحداث ، عنها في المسرحية التي كتبها الفريد فرج .

لقد اختصر المؤلف الزمن في المسرحية وجعله سبعة عشر عاما ، وهو  
عمر هجرس ، والذي نستطيع أن نقسم عمره الى قسمين : فقبلها كان  
هجرس لا يزال جنينا في بطن أمه جليلة ( زوجة الملك المقتول كليب وابنة  
عمه ، وهي شقيقة جساس ، وأبوها مرة سيد البكرين ) . وحدث أن قتل  
جساس ابن عمه الملك كليب . ودامت الحرب بين القبيلتين عشر سنين ،  
ثم استطاع جساس بالحيلة والخديعة أن يدير مؤامرة على حياة الزير  
سالم ، وكاد أن يموت الزير بفعل هذه المؤامرة ، ولكن خادما ومضحكا  
عجيب استطاع أن يفتح أخت الزير ( أسما ) بأن يأخذ سيده الزير سالم  
وهو جريح يكاد أن يموت ، فيقابل حكيما ، والذي استطاع أن ينقذ حياة  
الزير من الموت ، مقابل أن يأخذ مبلغا من النقود ، ويخبر عجيب بأن سيده  
سينام سبعة أعوام ، ثم يستيقظ بعدها فاقد الذاكرة .

ونذكر أن الزمن في المسرحية قد اختصر بالنسبة للزمن في الملحمة ،  
فلم يلجأ الفريد الى طريقة سرد الأحداث ، أي أنه لم يتبع خط سير الملحمة  
من الماضي . بل أنه بدأ بنقطة الحاضر قبيل تنصيب هجرس ملكا على  
القبيلتين وكان عمره عندئذ سبعة عشر عاما .

ويستخضم الفريد فرج في بنائه الدرامي تكتيكا وأسلوبا جديدا ،  
أذ يعتمد على استرجاع الأحداث ، ليستعيد أحداث المسرحية كلها .  
وأحيانا يقطع الزمن الحاضر ليعود بنا الى الزمن الماضي ليكشف لنا عن  
أفعالات هجرس والذي لا يدور في حقيقة الأمر عن الزمن الماضي شيئا ،  
وبهذا يكون الفريد فرج زمنين متداخلين الماضي والحاضر ، وهذا بخلاف  
الملحمة التي بها زمن واحد مستمر وممتد . كما أن الفريد فرج قد اختصر  
من أحداث الملحمة التي اعتقد أنها لن تفيل . فالدواما لغة كثافة ، على  
الرغم من أنه أضاف للمسرحية شخصيات لم تكن موجودة في الملحمة ،  
على اعتبار أن الفن اختيار ، فقد اختار المؤلف ما رآه ملائما لبنائه الدرامي .

يقول الدكتور شكرى عياد : « لقد استند التقليد الى الفريد فرج



فخل ابتكار الشخصية التراجيدية في المسرح المصري ، واختلفوا بعد ذلك حول مدى توفيقه في خلق هذه الشخصية التراجيدية (٢) .

فالبطل فارس يتميز بالقوة والصلابة ، يضاف إلى ذلك حبه الشديد للهو والمتع الحسية ، ثم هو أيضا ارتبط بالشعر ، فالزير سالم يحب سماع الأشعار من نغماته ، فهو ، كما يرى الدكتور عبد القادر القط : « عرييد في الحب لا يطلب إلا اللفة الكاملة ، عرييد في الشعر لا يطلب إلا الكلمة الكاملة ، ومن الممكن أن يضيف هنا أنه كان عرييد في الحرب لا يطلب إلا الانتقام الكامل » (٣) .

نعود فنقول إن للزير سالم صفتين أساسيتين ، الأولى : هي البطولة المخارقة للمألوف ، والثانية : ميله إلى الشعر بمعنى أن له روحا شاعرة ، دقيقة قلقة أيضا ، تسعى للكمال المطلق وتطلب المستحيل .  
سالم : يا مجان العرب ، أيها الخلفاء والمطاريد والشعراء والصعاليك ،  
أصدقائي ونعمائي فلنشرب تحية ..

برجل : ( مقاطعا ) للشعر :

سالم : لا

الفتاة : للحب

ثالث : للخسر

سالم : لا

رابع : ما تقول

سالم : لما لم تر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو مناط إشواقنا

الأول : أود لنا قصة صيفك للأسد يا أمير .

سالم : انطلقت بفرمى إلى بئر السبع ... تركت الفرس ، ونزلت البئر أملا قربتي فذهنتي شهقة للفرس ، وصيحة عالية ، قفزت لها راجعا فوق ، وإذا بسبع كاسر مال يقيس بناظريه فرمى ، فاطلقت صيحة رمته على ( يندفع أسد إلى سالم فيشتبكأن بيتنا يمر الخاضرون مغفورين ، سالم يحز رقبة الأسد يسكينه فإذا في جوفه عجب المضحك ، يلتفت عجب حواليه فلا يجد أحدا (٤) .

من خلال طرحنا لهذا المقطع من الحوار نجد أن الزير سالم كان شجاعا يصارع الوحوش ويحكي عنها للسمار من أصدقائه ، يحكي ويجسد

لهم أشياء قد تبدو مستحيلة أن يقوم بها إنسان إلا الزير سالم الذى دوماً يسمى نحو المستحيل .

سالم : ..... المشكلة هي انى أحب الشمس ، ولا أستطيع أن أتزوجها ( ضحك ) وإن الشمس تصب القمر ولا تستطيع أن تتزوجـه ( ضحك ) ، ولذا ندور نحن الثلاثة فى فلك مستحيل(5) .

هذا المستحيل هو المطلب المسير الذى يصطلم به الزير سالم وهو يتأمل فى الوجود والكون ، فهو بطل فارس حاد الطبع فى كل حالاته ، متعدد الوجوه ، يحاول أن يصل لفهم حقيقة العالم .

سالم : اعلم ان الكون يثبت بك ..... ومنه أنه يتحدك ، فلتحطم العالم ولنمزقه شلخ منقمر حتى يجيب على سؤالنا .

لكن الكون لا يجيب ، صامت فى وجه البشر ، فى وجه الانسان حين يلقي عليه بأسئلته ، ولا سبيل سوى تعطيله حتى يجيب عن السؤال كأنه أقرب فى هذا المشهد ما يكون لكاليجولا بطل كامى الذى يطلب المستحيل ، فهو يتحدى الكون ويريد تمزيقه فمطلبه هنا مطلب لا معقول كان يمزق الكون ويحطم العالم اذ لم يجب عن سؤاله ، كأنه من جهة أخرى شخصية عبثية فى بعض وجوها .

ورغم أن الزير سالم وجل صعلكة وتحلل ، عيشى المطلب والسلوك إلا أن لديه شرفه الخاص ، أن يفعل ما يشاء ، وفى اللام كوفاء الوحش ، ويتضح ذلك فى حوار مع شقيقه كليب .

كليب : أنت شديد الحذر

سالم : لا تعاملنى وأنت ملكى

كليب : وددت لو ذراعى فى قوة ذراعك

سالم : ذراعك أقوى

كليب : تمرست بالسيف بما يكفينى لأعرف قوة خصمى

سالم : لست خصمك

كليب : ومع ذلك تبغضنى

سالم : بل أحبك .....

كليب : ألا تطمح فى شئ لملكه

سالم : حبك

كليوب : أما كنت تود لو تجلس مكانى

سالم : أنا بك مكانك

كليوب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة

كليوب : أعندك وفاء ؟

سالم : عندى وفاء وحش

كليوب : لمن ؟

سالم : للدم

كليوب : الدم يتلاطم فى العرق الواحد

سالم : نحن أقل من الواحد

كليوب : ولكنى فوق عرش وحش

سالم : بل أنت باخيك أكثر(١)

فيرغم أن الزير سالم يحمل المزيد والكثير من الوفاء للدم ، غير  
حريص الا على الحب الصادق لأخيه ، نجد جلييلة زوجة كليوب ، ومنذ  
البداية لا تفكر الا فى العرش فهى حريصة عليه تتآمر فى سبيله مرتين :  
مرة لقتل تبع حسان ، وأخرى لابعاد الأمير سالم عن أخيه .

أما جساس فىرى نفسه أحق من كليوب بالعرش ، ولا يجد طريقا  
للعرش الا بالفدر ، فيخدر مرتين : مرة بكليوب ، وأخرى بالزير سالم ،  
ويصبح جساس فى النهاية صورة مشوهة للطاغية المتآمر .

وعلى العكس ، لا يفكر الزير سالم فى العرش ، بل يفكر فى الحب  
السامى والنبيل لشقيقه الملك كليوب .

فإذا اعتبرنا أن البطل لابد أن يكون نبيلاً سامياً وعظيماً أكثر من  
الإنسان العادى فى أغلب الصفات ، كما نعلم من دواستنا للبطل اليونانى  
والشكسبيرى ، إذ نجد أن أبطال تلك العصور من أبناء الأسرات الحاكمة ،  
فهم إما ملوك أو نبلاء تتوافر فى شخصياتهم جوانب التفوق والسمو .  
وعلى هذا نستطيع أن نعتبر الزير سالم بطلاً تتشابه صفاته فى بعض  
الجوانب مع أبطال اليونان ، والكلاسيكية الجديدة ، وأبطال شكسبير ،  
من حيث ضرورة توافر عنصر النبالة عند البطل . فأول صفة تتوافر  
للزير سالم أنه من أسرة حاكمة ، فأبوه كان ملكاً على القبيلة ، ثم قتله

اليمنى التبع حسان أثناء غزوه لبلادهم ، ولأنه لم يركع ، لأن أباه عزيز النفس ، وأبى كطيعة الملوك العرب . ثم استطاع الأخ الأكبر كليب أن يترأس قبيلته بعد موت الأب ، وأن ينتقم من التبع حسان ، ويقتله ويسترد عرش أبيه ثانية ، وينصب نفسه ملكا على القبيلتين ، ويعيش الزير سالم في كنف أخيه الملك .

اذن .. لقد توافر شرط أن يكون البطل من أسرة ملكية .. هذا الشرط موجود لدى الزير سالم ، وهو إلى جانب كونه من أسرة نبيلة ، يتمتع بصفات غير عادية ، يضرب بها الأمثال في الشجاعة والإقدام ، ثم صفه الوفاء المطلق ( عندى وفاء وحشى .. للسم ) ، وهو بهذه الصفات إنسان غير عادى ، إنسان متفرد ، وهو بهذا يلتقى ومرة سمو أبطال التراجيديات ، ورفعة الطبقة الاجتماعية .

أما عن نبالة الروح ، فالزير سالم شخصية خيرة بالفعل ، تتمتع بقدر كبير وعظيم من الحب لأخيه كليب ، هذا الحب الجامع المطلق الذى يشبه المستحيل ، عندما قابل خوفا خارجيا ، أو لنقل عندما تصادم بمقتل أخيه كليب ، وجد الزير سالم متنفسا لى يطلب ذلك المستحيل أو المطلق لأن سالم محب لأخيه متعلق به ، ينفذ وصية القتل كليب ، وهى أشبه بالوصايا العشر .

كليب : أخو سالم يا أمير تغلب من بىنى : قتلت غيلة .. لا تصالح على دم أخيك بأمرأة وكاسي .. لا تصالح على دم أخيك بمال أو جوهر .. لا تصالح على أخيك بسم وخيصر آثم . بحق شكة سلاح الحافان فى قلبى .. لا تصالح ، بحق ما سقط الملك فى التراب ، .. لا تصالح بحق قبضة الألم تسحقنى .. لا تصالح .. أرق دما ، واهتك ، وعزق ، ودحر ، وأبد . لا تصالح حرق قلوبهم ، كما حرقوا قلب يتيمتى .. لا تصالح ، أسحقهم بأسر الغضب ، وحضيض الحزن . وكل الضياع . لا تصالح .. لا تصالح .. استغفر الله ، للملك لله ، أوصيك باليتيمة .. وأن تعرف من أخيك (٧) .

أما الزير سالم ما جنى عريده .. فى الشعر لا يرضى إلا بالكلمة الكاملة ، فى الحياة لا ترضيه إلا الحقيقة الكاملة ، وهذه الحقيقة الكاملة هى فى السيرة الشعبية معجزة أن تكلمه الأرض ، وهى عند الفريد فرج ، معجزة أيضا أن يعود كليب حيا .

والزير سالم قد رفض كل مصالحة وأراد أن يواجه قانونا قاسيا من قوانين الطبيعة ، وهو أن الزمن لا يرجع مرة ثانية أبدا إلى الوراء .. وطلبه أن يعود كليب حيا معجزة ، تعنى الفاء فعل حدث ، فى الماضى ،

وفي سبيل محاولة تحقيق هذه المعجزة يرتكب الزير سالم كل شرور الأرض من قتل للأطفال دون رحمة .. لقد تحول الزير سالم المنتقم لأخيه .. إلى ظامي لا يروى إلا بالابادة .

لكن المعجزة لا تتم ، ويدفع الزير حياته ثمناً صراعه اليأس ، وفي لحظة احتضاره ، يوافق ويرضى بالمصالحة مع الزمن ويقنع بكسب جزئي .. يتمثل في بعض العدالة .. ، وهذا البعض يتمثل في أن يكون ابن كليب ، هجرس على عرش أبيه .

إن التشوق إلى المستحيل والفور عما نقطة الضعف ، أو الخطأ المأساوي القاتل في شخصية الزير سالم :

حليمة : أنت تطلب المستحيل ، فكأنك تطلب لا شيء .  
سالم : إنما أطلب كل شيء .

فكل شيء في نظر الزير سالم ، هو عذبة كليب حيا ، حتى لو أباد في سبيل ذلك كل البكرين . وعندما بدأ الزير في القتل والابادة ، للجميع .. كان قد بدأ في سقوطه التراجيدي ، والذي سوف يؤدي به إلى النهاية المأساوية .

حليمة : أظن حقا أن ابادة بكر ستبعث كليب حيا ؟

سالم : نعم .

حليمة : أنت مجنون . وكلما أوغلت في الحرب ستزداد جنونا .

سالم : لا بد أن تتم العدالة ...

حليمة : ما بفتيك ؟

سالم : كليب حيا .

حليمة : أيرجع الزمن ؟ أترتد الريح ؟

سالم : حيث يكون سالم ، يحدث هذا مرة واحدة (A) .

إن بؤرة التشوق إلى المستحيل ، كان حالة من حالات السكون الكافئة في نفس البطل ، ولكن الفريد فرج ألح على تلك الروح الساعية إلى طلب المستحيل - قبل مقتل كليب - لكي يمهّد لهذه الشخصية ، البعد المستحيل ، ( ما لم تر ، وما لم تسمع ، وما لا تعرف ، فهو مناط افتوائنا ) - هذه حالة سكون - يكون المفجر لها قتل كليب ، والتمتع بعد بمثابة نقطة هجوم على حلت ساكن مرحليا ، لكن متشوق

للمستحيل ، وهذه صفة في داخل نفس البطل التراجيدي الزير سالم .  
وهي أيضا بمثابة نقطة ضعف في داخله ، لا يحركها الا نقطة الهجوم.  
على هذا السكون . . ونقطة الهجوم هذه ، تمثل في خبر مقتل شقيق.  
الروح كليب . ومن هنا يبدأ الخطا المأساوي عند الزير سالم ، وتتوالى  
الأخطاء . فلقد بدأ القتل ، ولن يرتوى من دماء البكرين . . انه أشبه  
بمكيث بطل مسرحية شكسبير الذي بدأ الخطا بمقتل الملك دنانر . ثم  
توالى الأخطاء بعد ذلك ، بمزيد من القتل .

ولم يكن الزير سالم يدرك بأن الطريق الذي صار فيه للأخذ بثأر  
كليب ، سيؤدى به في نهاية الأمر الى لا شيء . فكانه بذلك لا يتقدم او  
يتقهقر ، ذلك الاحساس بعدم جنوى مسماه في اعادة كليب حيا عن  
طريق الإبادة الجماعية للبكرين ، انكشف له في نهاية الطريق ، الى  
الدرجة التي تجعله يدرك بأن المدالة المطلقة والتي كلف إسمي اليها لم  
تتحقق ، وان عليه أن يقبل بعض المدالة ، وبعض المدالة في حقيقة الأمر  
هي قتل جساس ، قاتل الملك كليب . فمن قتل يقتل .

هجرى : عمه . . هل شفيت ؟

سالم : ( يتأمله يسلمه مسيحه ) بعض كليب ، بعض المدالة آه .  
للمعتين (٩) .

من هنا تأتي الحكمة المتأخرة عن طريق المساندة ، وبالتالي السمو  
التقليدى الذي يتحقق للبطل قبل نهايته مباشرة . لقد فرض وجود  
هجرى ابن كليب ، انعا للزير سالم بقبول بعض المدالة ، لأن هجرى  
يمثل امتدادا لكليب . ولو أن الزير سالم شخصية عادية تقيس  
الأموه والطواهر بمقياس العقل وحده ، لقبول القضاى العادل ، وهو  
قتل جساس فى مقابل قتله لكليب ، ولكن الزير سالم شخصية تنسم  
بالجموح الماطفى والجنوح نحو المطلق ، والذي يعد نوعا من الفطرسه  
أو الصلف الذى يستولى على الانسان ، نتيجة احساسه بتفوقه فى القوة  
أو المعرفة أو الجاه ، بحيث ينتج عنه عجز البطل عن ادراك الحقيقة ،  
ووقوعه فى الائم نتيجة عناده وغطرسه ، أو ( الهيبوس ) كما أطلق  
عليها اليونان ، أو نتيجة لسططه فى الحكم ، أو فى سلوكه الانسانى . .  
حيث ان الزير يطلب المستحيل ، ونسى فى غمرة جنوحه فضيلة  
الاعتدال ، فوجب عليه أن يسقط ، وأن ينتهى نهاية مأساوية ، كى يعود  
النظام مرة أخرى .

لقد أخطأ الزير سالم حين توهم أن فى استطاعته أن يقوم بفعل  
خارق للعاده ، قد يكون هذا الفعل قادرا على ايقاظ الزمن والرجوع الى  
الوراء ، حيث كليب ما يزال حيا .

**الزير سالم :** ... ان الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل ، حيث لا يمكن أن يكون ما لم يكن ، حيث لا يمكن ألا يكون ما قد وقع . الا أن معجزة واحدة تحقق العدل المميم . معجزة ما أصغرها .. أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة ، وينقذ مجنبا عليه . . . . . ما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك القصاص ؟ ! أيرجع القصاص ميتا الا أن تتولانا معجزة ؟ ... أفيمكن أن أقتل وأقتل وأقتل ، فلا يكون كليب من جديد الى آخر الزمن ؟ ! يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة يا فساد كل الأفعال اذن ، يا بوار كل النوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسخط والغضب والرفض والإقدام بسيفي منطقي ، وملك الموت تابعي والراية السوداء تأتي .. والقتل والقتال والروح والمهجة قرباني وضحتي .. (١٠) .

لقد فشل الزير سالم في أن يحقق العدل المطلق ، لأنه اتجه في تحقيق ذلك الى الظلم المطلق ، انه مسعى قد أدرك الزير سالم في نهاية المطاف وبعد فوات الأوان ، أنه مسعى فاشل وغير مجد ، الا بالدمار والابوار وانه من خلال هذا المسعى لن يستطيع أن يرجع كليب الى الحياة . هجرس : ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر . العقل .. ان تبرير القتل أقطع من القتل وتنظية الدماء يستر من المآذير ، أبصح من سفكها .

أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر الى الخلف ، وأنت تسعى لاحقاق الحقوق ... لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل . الآن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خاوج الزمن (١١) .

ان هجرس بهذا القول ينتقد عمه الزير سالم تقدا قاسيا ، ويرفض مسعاه الخاطيء الذي أودى بحياة الكثيرين ، وكان من بينهم الزير سالم نفسه ، وليجسد بموته ذلك البعد المأساوي في حياته . ان المفاجأة التي حلت بالبطل ، ذات مغزى لأنها تسمح غروره وتمحي غطرسته ، كما ان المساناة التي عاشها الزير سالم في صراعه ، عملت على تحول شخصيته ، وأوضحت له خيبة مسعاه ، وكشفت الثمة عن بصره ، لأنه بعد ذلك أصبح أكثر تفكلا في أحكامه ، ورضى ببعض العدالة .

وموت الزير سالم ، تتوافر صفة أساسية من صفات البطل التراجيدي ، وهي النهاية المأساوية ، والتي جلبها الزير سالم لنفسه عن طريق اختياره وإرادته ، لأفعاله التي جلبت عليه وعلى قبيلته كل هذا العناء والشقاء ، والنهاية المأساوية ، والتي تتمثل في الموت .

انما لم تجزع لموت الزير سالم ، ولم تخف على مصيره ، لأنه

لا يمثلنا تماما ، ولا يمثلنا ، كما أن أفعاله أكبر من أفعالنا ، وصفاته لا تشبه صفاتنا .. اتنا نخاف في حالة اذا ما تصورنا أنفسنا في نفس موقفه ، وكان هذا التماثل في الصفات والأفعال بيننا وبينه ممكن المحوتم فعلا .

لقد عملت المسرحية فنيا الى تعبئة شعور المتلقي ضد فكر الزير سالم وطموحاته المبتدئة ، ويساعد هذا الاحتمال توافر بعض عناصر المسرح البريختي في نهاية المسرحية ، والتي من شأنها أن تمنع استغراق المتلقي في العرض المسرحي ، بل تخاطب عقله بشكل مباشر ، والفضة فكرة النار وصراعات أبناء الأمة الواحدة .

ويقول الدكتور غيد القادر القطر :

« ما كان للمشاهدين أن يتخاطفوا مع الفكرة التي أراد لها المؤلف أن يصلها ، حين قال الزير سالم ، ممزيا نفسه وهو يحتقر ، بأن هجرس ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه في النهاية . » بعض كليب .. بعض العذالة « فهي عذالة جزئية قد خاض فيها بحرا من الظالم الكاملة ، ومع ذلك فإن فكرة هذه العذالة الجزئية التي عبر عنها الأمير سالم وشرحها المؤلف في المقدمة - رغم هذا الإطار الفلسفي - إلا الشعور الطبيعي بفكرة العرض ، وأن ما فات يستحيل رده ، وقصارى ما يمكن أن يتجهوا لولا أن يتوضعه الحياة عن بعض ما فاد ، لذلك كله عجزت هذه الأفكار المجردة عن أن تغطي عل ما في السيرة من لمسات نفسية ، ومعان اجتماعية ونماذج انسانية ، عصمت للمسرحية من أن تصبح مجرد عمل ذهني محض (١٢) .

والواقع أن الزير سالم قد حدث له لحظة تنوير في نهاية المسرحية .. ولكننا .. رغم هذه التنوير الذي حلت للبطل مؤخرا ، لم نتعاطف مع الزير في طلبه المزيد من دماء الأبرياء ، فهو يطلب أن يرتد الزمن الى الوراء ، وأن يحصل على العذالة اللامعقولة .. العذالة المطلقة ، إذ لم يكن ينتظر إلا معجزة صغيرة من الطبيعة ومن أعباده البكرين .. ومن ثم اتجهت المسرحية نحو تعبئة شعور المتلقي ضد فكر الزير سالم ، وضد طلبه اللامعقول ، وعليه لم يحدث للمشاهد التطهير الكامل .



لقد كان صراع الزير سالم مع الزمن صراعا مجسوما. من البداية لصالح الطبيعة ، ومن ثم ذات معاناة البطل في تحمل الصراع .

لقد كان صراع البطل بعيدا كل البعد عن الطابع السياسي ، انه صراع ، يأخذ اتجاهها ميتافيزيقيا ، اذ ان الزير سالم يصارع الزمن ، الذي استطاع ان يطوى في جنباته الملك المقتول ، ولن يرجع اينما .

الزير سالم : الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل .

فصراع الزير سالم صراع ضد الزمن ، والابادة الجماعية التي كان يسمى اليها ضد قبيلة بكر ، انما هي محاولة أيضا لإيقاف الزمن ، فقد كان الزير سالم يعتقد ان القتل هو الطريق الصحيح لاعادة كليب الى الوجود .

ويأتى ادراك الزير سالم متأخرا ، بخطا سميءه ، وان الزمن كمثورة اجيال ، لا يستطيع أحد ان يوقفها مهما كانت ارادته ، فستبقى حركة الزمن وصيرورته دائما .. أبقي وأقوى .

يعلفة : كم ألفا قتلت في عشر سنين حرب يا عمي ؟

سالم : كثير .

يعلفة : وكم ألفا ولدوا في مضاربهم في عشر سنين ؟

سالم : كثير .

يعلفة : بعد كم سنة يحلون سيوف الظلم ؟

سالم : بعد قليل .

يعلفة : فكم قتلت في ثار أخيك ؟

سالم : أقل من القليل (١٢) .

ان الحوار السابق يؤكد بوضوح تام عجز الزير سالم عن التصدي للزمن ، فأجيال قبيلة بكر مستظل في حالة دائمة من حالات الصيرورة الى الابد ، لان هذه هي سنة الكون ، لان أجيالا نموت وأخرى تولد ، وبذلك المنطق سيفشل الزير سالم في ابادتهم ، تلك الابادة التي تحوى في طياتها العدل من وجهة نظره وبشكل مطلق .

وهناك من النقد من يرى رأيا آخر لصراع الزير سالم مع الزمن ، اذ يرى ان الصراع لم يكن بارادته هو ، بل بارادة الملك المقتول كليب . فالزير سالم يضرب بسيف كليب ، آه قتلتنى في يدك من سيف كليب . (١٤) .

كما أن حاجته في عودة كليب حيا ، ألما تنبع أساسا من مطلب  
الليامة ابنة كليب ، والتمنية كثيرا في حب أبيها الملك المقتول .

عرة : ... أفترضك هذا ؟

سالم : السؤال ليامة .

عرة : ( يتوجه ليامة ) ابنتي الحبيبة . أفترضك هذا ؟

يعلامة : أريد أبي حيا .

عرة : لك زينة جسام .

سالم : ( يصرخ ) ألم تسمع ما قالت اليتيمة ؟

عرة : ( بتوتر ) سادف ما تشامون . ألف فاقة ما تريدون . أفترضك ؟

يعلامة : أريد أبي حيا (١٥) .

لقد تجمعت الإرادات الثلاث ، إرادة الزير سالم في الانتقام لشقيقه  
المقتول ، وتنفيذ وصيته ، وإرادة الملك الذي يضرب بسيفه ، ومطلب  
الليامة المستحيل ، ولكن هنالك قبل كل شيء طبيعة الزير سالم نفسه  
التي تجنح نحو المطلق وتشوق للمستحيل ، وهي التي قامت بالفعل .  
النابع عن اقتناع وإرادة كاملة .

إن الزير سالم قد اكتسب نواحي تراجيدية ، من حيث مركزه  
الاجتماعي ، ونهايته المأساوية ، ونقاط ضعفه ، كإخفاء في المكون الذاتي  
للبيط ، والذي أدرك بعد فوات الأوان أن عناده وإصراره في طلب ثأر  
أخيه ، كان طريقا شاقا ومستحيلا ، كلفه حياته ثمنا لخطئه .

إن موقف جليلة يختلف عن موقف الزير سالم ، لقد اختارت  
الممكن ، وما تعتقد أنه الحق ، « الموت خطأ والحياة صواب » ، وقد ادخرت  
ولدى للحياة ، لم أدفعه في أعاصير النزاع الدموي . ذلك هو  
انتصاري ، (١٦) .

إن جليلة لم تتنازل لحظة واحدة عما تظن أنه الصواب ، والممكن ،  
فحققت الانتصار ، وتقدم ابنها إلى العرش دون أن يلوث بقطرة دم من  
أحد أحلى القبيلتين ، ولتتحقق به بعض العدالة . وبهذا تكون إرادة  
جليلة قد انتصرت ، والهزمت إرادة الزير سالم ، وتحول من حالة السعادة  
إلى الشقاء ، لأنه « ارتكب ألما » ، ولم يترد فيه لشر متعمد ، بل استسلم  
لفطرسه وغروره ، (١٧) .

لقد عرفنا من قبل أن البطل التراجيدي يسمى نحو مصيره المأساوي

يعيون مفتوحة ، ولكنه في سعيه دائما ما تراوده امكانية الأمل والتغلب على مصيره التمس الذي يلوح له وهو في منتصف الطريق ، فلا يستطيع الرجوع . وفي بعض الأحيان يكون دخول البطل المأساوى في صراع ضد قوة أقوى منه ، قوة يدرك منذ البداية أنه لا يستطيع أن ينتصر عليها ، ومع ذلك يستمر في صراعه - كما في حالة الزير سالم - ويكون هذا سببا في سمو البطل . واثارته لتعاطفنا ، اذ يمثل الإرادة الانسانية في أعلى وأسمى مراتبها ، .. فيثير فينا الإعجاب بقدرة الانسان على تحمل الألم ، وعدم استسلامه بسهولة في صراعه ضد القوى القاهرة .

ان في مسرحية الزير سالم مشاهد ، تكاد أن تكون متأثرة الى حد كبير بروح المسرح اليوناني والشكسبيرى ، ناهيك عما سبق أن ناقشناه من تشابه المكون الذاتي للبطل الزير سالم ، كبطل تراجيدى مع نظيره اليوناني . وليس هذا عيبا في ابداع الكاتب ، ولكنها عناصر التأثير التي تطفح لا شعوريا عند معظم الكتاب .

فلنطالع أصداء المسرح الشكسبيرى في هذا الحوار :

هجرس : ( بانفعال مكتوم ) لا أريد هذا العرش ( يصرخ ) لا أريد هذا العرش ( بانفعال ) بت طول الليل أفكر ( يصيح ) عرش على بحيرة دم (١٨)

كليپ : تحت عرشى بقعة من دمي . اغسلها بماء رائق .  
سالم : من لى بمياه البحار كلها أجمعها فى كفى (١٩) .

ويبدو أن مسرحية مكبث ، تتردد أصداءها كثيرا .. فحديث الجليلة شبيه بحديث اليفى مكبث ومكاينها وطمعها في السلطة - وان كانت جليلة تطمح في السلطة لولدها هجرس . ولنقرأ مما هذا الحوار وما به من حديث النجوم والذي هو أقرب الى نبوءة المرافات في مسرحية مكبث .

جليلة : يالى من حديث النجوم . حدثتنا ان سالم يلى العرش ، بعد أخيه ، فاقصينته بمكيده أتاحت لأخى أن يقتل زوجى . لما أخبت التدبير وما أظلم التفكير . ولربما لو صمت آذاننا عن حديث النجوم لنجونا وتبين لنا فساده . النجوم تسخر منا وتهكم علينا ( تقتلين ملكا ، وتزوجين ملكا ، وتلدن ملكا ) تلدين ملكا هو ما أغرائى يكشف القناع عن وجهه ولدى والجهر باسم حبيبى أمام عدوه المخبول .. يقينى أنه يصل الى العرش ، جعلنى أبهر باسمه فى وجه الموت (٢٠) .

وتذكرنا شخصية جلييلة ، وموقفها من ولعها هجرس وأوساله ليعيش بعيدا عنها تحت رعاية منجد بن وائل ، بشخصية الكترا ، ورعايتها لشقيقها أوصت ، ليعيش بعيدا عن أمه ككتمنسترا ، تحت رعاية المربي استروفوبوس أو المربي ييلادس .

وتذكرنا شخصية هجرس ، فى نهاية الفصل الثالث فى مسرحية الزير سالم ، بشخصية هوراشيو ، فى مسرحية شكسبير الشهيرة هملت .

هجرس : أحملوا جسدى الأميرين بنفس الأكابر والأجلال ، اغسلوهما بما ينبغى أن تفعل به قلوبنا من بر ورحمة .

ان مشهد التعرف بين يمامة وشقيقها هجرس ، قريب الى حد كبير مع مشهد التعرف الشهير بين الكترا وأوريبست ، من الناحية الفنية ، ومن ناحية بناء المشهد . ويمكن العودة الى نص مسرحية الزير سالم ، الصفحات من ١٠٨ - ١١٧ .

وبعد أن يوتقى هجرس العرش ليحقق الائتلاف بين الاخوة المتحاربين ، وليؤكد فكرة التصالح ، ومن خلف ظهره تلتقى ايلى - الكترا وككتمنسترا - اليمامة وجليلة .

( يتقدم مرة ليقبله وتم جلييلة ، بينما تصدح الموسيقى وترتفع السيوف حتى تلمس أطرافها ، يتعرف ليمد يده ليمامة ، التى تتردد لحظة ثم تقوم معه . ويتقدم الى العرش ، يتقدمه مرة ، وعن يمينه جلييلة وعن يساره يمامة . ذواعهما على كتفيه . تتلاصق يدا الأم والابنة خلف ظهره ، ثم تتشابكان وهو يوتقى منصة العرش ) ( ٢١ ) .

هذه الأمثلة التى أشرنا اليها ، تشير الى أن عنصر المخالفة والتأثر بالأدب الأجنبى ، كان وما يزال له تأثير فى أدبنا المسرحى .

ومن ثم لم يستطع معظم الكتاب التخل عن بعض المكونات الذاتية للبطل التراجيدى اليونانى ، أو الشكسبيرى ، أو المعاصر ، عند طرحهم لبطل مصرى معاصر ، أو بطل عربى معاصر . فقد يختلف الاسم ، ولكن الشيء الثابت عند معظم الأبطال التراجيديين على مر العصور ، هو السقطة ، أو الخطأ أو العيب ، نتيجة لنقطة الضعف ، فالإنسان يظل بصورة انسانية ، رغم اختلاف الظروف ، مستولا عن خطئه ، ومن ثم من نهايته الفاجعة ومأساته .

ولأن الظروف الحضارية التي نعيشها في امتنا العربية ، تختلف بالضرورة عن الظروف الحضارية اليونانية ، وكذلك ظروف عصر النهضة ، فإننا في حاجة الى البحث عن مأساة مصرية وعربية ، تنمو نموا طبيعيا في قلوب وعقول الناس على هذه الأرض .

ولسنا في حاجة لأن نكرر ، بأننا لا بد أن نبحث عن بطل خاص بنا ، بطل مصري وعربي ، معبر عن واقعنا ، نابع من تربتنا ، يحمل نقاط ضعفنا وحلمنا بالقدر .



## ٧ - مسرحية الدخان لميخائيل رومان

نستطيع أن نقول في البداية ان الكاتب المسرحي ميخائيل رومان قد حدد نفسه فيما يبدو داخل إطار طبقة البورجوازية الصغيرة بقضاياها وفرديتها وانتهازيتها ، ومشكلاتها .

ففي مسرحية الدخان يمالج الكاتب موضوع شباب في الثلاثين من عمره ، كنموذج لأبناء الطبقة المتوسطة ، والتي تجسد معاناتها واغترابها في شخصية حمدي ، والذي تحمل كإبن أكبر مشقة مواجهة ظروف الحياة الصعبة ، والحلم بحياة أفضل بعد انفراد حمدي بالمسئولية وحده بعد موت الأب ، حيث ان معاش الأب لم يكن يستطيع أن يكفى نفقات الأسرة ، علما بأن والده قد أجبره على الالتحاق بالتجارية المتوسطة ، فاذا بالوالد يقضى على طموحه الفردي ، لينتهي حمدي بعد ذلك الى العمل في إحدى الشركات براتب ضئيل .

ان ما يدفع حمدي الى المعاناة هو تكوينه الثقافي والفكري ، لأن من المستحيل على الفرد في طبقة بورجوازية صغيرة أن يمس الأبعاد المأساوية لطبوح طبقته الذي لا يعرف حدوده ، الا اذا امتلك الوعي الفكري والثقافي ، والذي أدركه حمدي ، فكان سببا في أزمته ومعاناته .

ان حمدي يعيش في واقع له قوانينه الخاصة به ، والتي يرفضها حمدي تماما ، ومن ضمن هذه القوانين ، جبروت المال وتقييم الإنسان بقياسه من خلال ما يمتلكه . ثم رتابة الحياة وآلياتها ، لقد كان حمدي يعمل كاتباً على إحدى الآلات الكاتبة في إحدى الشركات ، ولقد أحس باغترابه ، إذ ان الآلة قهرته واستعبده ، فعندما يكتب عليها يتحول الى إنسان آلي ، لا يستخدم عقله ولا يعرف ماذا يكتب ، لقد تحول الى عبه

مستلب ، ضاعت انسانيته بين احرف الماكينة ، ولذلك فهو يرفض أن يتقيا :

حمدي : ... شاطفه الماكينة السوداء القديمة دى الي من أيام سيدنا نوح ... دى المدو الي لازم أحاربه ... كل يوم وكل شهر وكل سنة لغاية ما أموت ... دا المدو الي لازم أحطيه وأقتله ( ٢٢ ) .

وهناك أحداث ومواقف حدثت بالفعل قبل بداية المسرحية وهى تشكل العناصر الأساسية لازمة حمدي ، فعندما يبدأ الفصل الأول نعرف أن أهم حدث يتمثل فى ادمان حمدي للأفيون والمخدرات وعقد قرانه على حبيبته محاسن ، وزواج أخته جمالات من فؤاد الموظف بنفس الشركة التى يعمل بها حمدي ، وأخيرا صرفه لأحد الشيكات بدون علم أخته جمالات صاحبة الشيك ، والتى كانت ترغب أن تحصل على غرفة نوم جديدة بقيمة الشيك ، لكن حمدي قد تولى عنها التوقيع وتبديد المبلغ .

هذه الأحداث التى تشكل العناصر الأساسية فى الصراع ، كان المؤلف على وعى تام بها ، عندما خلق شخصيات أربع ، على عتبات حياة زوجية جديدة . فحمدي ومحاسن ، وفؤاد وجمالات ينتظرون الفد ، والذي يتوقمه حمدي ، لأنه الشخص الوحيد القادر على ادراك واقعه المخترّب ، مع علم قدرته على التكيف مع ظروف مجتمعه وطبقته .

ولكى يظهر لنا ميخائيل رومان مدى وعى حمدي ، يطرح شخصية مضادة ، على مستوى الفكر والسلوك ، ليظهر التناقض بوضوح بين الشخصيتين ، ومدى الاختلاف فى درجة الادراك ، بين شخصية حمدي ، وشخصية فؤاد زوج أخته جمالات الانتهازي الغير مدرك ، الا لفرويقه فقط .

وفى الفصل الأول يجد المؤلف البعد الخارجى لشخصية فؤاد حيث يصفه بالوصف التالى ( يجلس فؤاد بجزر وهو متأنق بشكل واضح ، حنديل فى جيب سترته ، ودبوس فى ربطه العنق ، يشد أكمام القميص الى الخارج ، يضع ساقا على ساق ، ويسوى كوية البنطلون ، ثم يتطلع الى جوريه وحذاءه ثم يتحسس شعره بكفيه من الجانبين ) ( ٢٣ ) ، من خلال هذا البعد الخارجى يصلحنا ميخائيل رومان ، اذ يدخلنا الى أعماق الشخصية ، فنرى شيئا مختلفا كل الاختلاف عن البعد الخارجى ، بمعنى أن الصدمة تأتى للمتلقى من خلال النقلة بين البعدين الخارجى والداخلى :

فؤاد : ... أنا عمري ما حبيبتك ، ولا فكرت فى الحب ، يوم ما جيت أتفرج عليك زى التاجر ييحسب حسبتها ، فاهمة ؟ وزنك على القبانى زى الجزائر ... سنك وجمالك وشهادتك وماهيتك ( ٢٤ ) .



ان فؤاد نموذج قد للبورجوازي الصغير والذي لا يخلو طريقه من الزيف والوصولية والانتهازية ، ويرفض حمدي هذا النموذج البورجوازي الممثل في فؤاد ، فيثور في وجهه ويطرده من البيت ، رغم احتياج جمالات .

حمدي : ( هائجا ) اطلع بره . أنا سمعت كل كلمة قالها لك . .  
جماليات تتوزن ع القبانى يا كلب ؟ ( برقة لجماليات ) زعلانه على ايه ؟ على حيوان عايز فضية ونجب ؟ الاصناف دى لازم ما تخشش اى بيت ، لازم تنطرد من العالم كله .

وفؤاد كانتهازى يتقرب من المدير ، ويفتخر بأنه شخصية مهمة في العمل ، متكيف مع الايقاع العام ( المدير طول النهار : تعالى يا فؤاد روح يا فؤاد (٢٥) ، وفي الوقت الذي يتكيف فيه فؤاد الانتهازى ، يكون حمدي قد حدد لنفسه صورة واضحة المعالم للشخص على النقيض تماما ، فهو رافض ومتنمرذ وثائر على طبقة البورجوازية .

حمدي : . . خدت الكارت ورحت الشركة ، واتعينت : بعشرة جنيه .  
وسالت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه ، وان انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بيه . ودخلوني على المدير علشان يتفرج على .  
وبص لى من فوق لتحت . . خنزير قاعد على المكتب . . جلنف عمره ما قرأ كلمة مكتوبة . . واللحم على صدره بالطن . . وافنديه لاسين حرير على اليمين والشمال ، قبل ما أوصل مكتبه قال لى امشى . . وكرحت الرجل والوظيفة عى ، كنت اطلع من الشركة جرى (٢٦) .

ان سلوك حمدي مختلف عن سلوك فؤاد ، فهو وجه آخر للعملة متناقض معه ، فبينما نجد حمدي يصبر من خلال الحوار السابق عن سخطه على الوظيفة والمدير ، والذي صورته بشكل يروقراطي ، نجد فؤاد هو المساعد الايمن لنفس المدير فى نفس العمل .

ان حمدي لم يعمل بشهادته الجامعية لسبب لا نعرفه ، قد يكون لعدم وجود وظائف ملائمة فى ذلك الوقت ، أو زهد هو نفسه فى الاشتغال بالفلسفة ، وبدافع من آلية العمل الذى يقوم به ، وفقدان الشعور لاية غاية أو قضية أو انتماء ، فيندفع حمدي الى عالم المخدرات الرومى الذى يرى فيه سلواه ، وحيث يستشعر وجوده ، أو ان شئنا الدقة فنقول اللحظات التى يفقد فيها الشعور بوجوده .

ومن أجل الحصول على وهمه الجميل ، والذي يحققه عن طريق المخدرات ، يتخلى حمدي من الشركة ، حتى يتحول فى النهاية الى لص

يسرق كل ما تقع عليه يده من أجل الحصول على متعته المخدرة والتي تنتشله من عذابه ، وكان من نتائج هذا أن فصل حملى من وظيفته ووجه نفسه فى خضم التشرد والبطالة والضياع ، وانسحق بين حاجته للمخدر وافلامه ، وتحت هذا الطحن يستدرجه تاجر المخدرات رمضان عارضا عليه العمل معهم فى تهريب وترويج السموم ، مستغلا ضعفه وفقره ، ويضربه بالزواج من إحدى تاجرات المخدرات ليكون مجرد ستارة لحمايتها من عيون المخبزين وهجمات الشرطة ، ويرفض حملى رغم تعذيب أفراد المصابة له ، لا يستسلم ، وسر هذه القوة تتمثل فى قصة حكاها له المعلم رمضان ذات اسمية مع المخدر ، وتتلخص هذه القصة فى ترداد المساجين السياسيين على شاويشه فى السجن ، ولأنه أبى النفس مؤن مبادته ، رفض أن يركع ، حتى بعد أن أشبهوه ضربا .

هذه القصة كانت بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن ، هى التى دفعت للمتمرد على واقعه ، الذى كثيرا ما استسلم له أو هرب منه ، ان هذه القصة هى القشة التى انقضت من السقوط النهائى فى يرائن تاجر المخدرات والتى جعلته يرفض توقيع وثيقة الزواج ، صارخا فى وجه المعلم : لا . . ده الى عنده سل ماركمش . وكانت هى التعبير الأخير والصامد صمود ذلك المسجين السياسى ، والتى استثار غضب المعلم رمضان ، كقوة قاهرة ومستتلة مثلما استثار المسجين السياسى شايوشه داخل السجن .

ان هذه القصة والمائلة فى خياله هى التى أعادت توازنه الداخلى ، وقبل نهاية المسرحية نشعر بنماء هذه الإرادة وبما يتبعها من تصالح داخلى ، حيث يتجاوز اليأس والضياع متطلعا الى هدف أسمى يود لو يجده ويسبل على تحقيقه .

حملى : أنا والله ما ضعفت ولا ساومت ، ولا كنت بادور أبدا على لذة ، أنا كنت بادور على الايمان كنت بادور على هدف . . وأنا حلاقى هدف ( ييكى ) لازم الاقوى هدف .

لقد كان حملى فاقدا لكل شئ ، لتوازنه مع نفسه ومجتمعه ، ولم يكن عالم الحلم والوهم ، الذى تتيحه المخدرات ، الا عالم الذى يحقق فيه توازنه النفسى وتكامله الاجتماعى ، ولكن قصة المسجين السياسى مصطفى البكرى قد أيقظت فيه إرادته ، فتقدم حملى ليقيم من جديد على قلميه ، لقد أدرك خطأه وتأكد من سر عذابه ، وسار فى النهاية شوطا كبيرا نحو الخلاص .

ويتجسد الصراع فى المسرحية على أكثر من مستوى ، المحور الأول يتمثل فى علاقة حملى بمجتمعه الصغير ، بأسرته ، ومع أبيه على وجه

التحديد ، والفى يكره حتى غرور الأب وجهله ، فيقول لأخته :

حملى : ... ليه ما تقوليش بآكرهه للدرجة دى ، كان غبى ومغرور ،  
على قد ما كان يبقرا كان ييكره المعرفة كراهية الموت .. قال :  
حاوديك التجارة الثانوية علشان تساعدني فى البيت . قلت له :  
ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وأنا أساعدك فى البيت . قال : لا .  
قلت له : كلمة صغيرة قلع الحزام وادانى علقة (٢٧) .

ولا تتوقف كراهية حملى لأبيه عند هذا الحد ، ووصفه بالغرور  
وكراهيته للمعرفة والتمسك برأيه بديكتاتورية ، بل يكشف نفاق أبيه  
والذى يعادل نفاق طبقة بأكملها ، هى طبقة البورجوازية التى يفضحها  
حملى .

حملى : يوم ما نجحت ، أبويا أعطاني ثلاثة صاغ ، وبعتني عند ثابت  
بك فى العتبة ، علشان يشحتني المصروف زى كل شهر ، وقال  
لى : قلله انك نجحت علشان يدبك البقشيش . بقشيش ، سألني  
الكلب التركي على النتيجة ، قلت له : لسه ما طلعش ، حط إيدك  
فى جيبه وطلع الاتنين جنيه واداهم لى ، ونده السفرجى وقال له :  
خذ الولد عشيه فى المطبخ (٢٨) .

وحملى هنا يرفض انسحاق أبيه ، يرفض نفاقه ، وتحتج جمالات  
وتحاول أن تسترضى حملى ، لأن الوالد على كل حال قد مات ، ولكن  
حملى يصحح مفاهيمها ، ويصرخ فيها قائلا :

حملى : أنا باحبه زيك ويكن أكثر منك ، لأنى باعطف عليه كمان ،  
بس النهارده أنا معلق فى مشنقه ، واللى معلق فى المشنقه  
ما يقدرش يوافق ولا يكذب ولا يجامل (٢٩) .

من أجل هذا كله كره حملى النفاق والكنب والمجاملة ، فحملى  
صريح ومفرط الاحساس بالكبرياء ويخجل من العيب ، وأبوه منافق  
شحاذاً ، ويكره حملى تسوله ، وفى نفس الوقت يطف عليه رغم الكرم  
الذى يكنه له ، فهو يعرف لماذا يتسول الأب لكنه لا يمتلك القدرة على  
الفعل .

إن حملى كان يتمنى أن يكون الأب شجاعاً متحدياً لا يتحني  
ولا يخاف من مواجهة الحقيقة ، مثل حملى تماماً الذى يرفض أن يتنازل ،  
ولهذا تحمل قدراً كبيراً من الرفض لكل أنواع الاستلاب ، مع رفضه  
لمنطق أبيه ، والفى تم فى الزمن الماضى ، أى قبل الزمن الفعل للمسرحية ،

وما موقف حمدي ورفضه الاجتماعي الا ردود أفعال لصراعه السابق مع أبيه .

وهناك في المسرحية وفي الزمن الحاضر صراع حمدي مع فتحي طالب الطب وشقيقه الأصغر ، فكلاهما أيضا يقف على أرضية مختلفة عن الآخر .

فتحي يفهم الواقع من خلال نظرة مثالية ورومانسية ، وقاصرة عن إدراك الجوهر في الإنسان ، أو بمعنى آخر عن إدراك إنسانية الإنسان ، فهو يستخدم العلم بشكل غير إنساني ، فالعلم يعني لديه التسلسل - كما أن فتحي لقصر وعيه بمتناقضات الواقع لا يستطيع أن يدرك عذابات حمدي ، انه في الأساس خارج التجربة التي يعانيها حمدي ، ولأنه قاصر الفكر فإنه محدود التجربة وعكس حمدي تماما المجرى في الحب وفي العمل ، وفشل في كليهما ، لكن التجربة صقلته وخرج منها أكثر إدراكا ووعيا .

بينما فتحي لا يزال على عتبات حياة جديدة ، لم يشبها بعد ، فهو ينطلق الى الأمام شاعرا مستقبلة دون معاناة ، فلم يتحمل مسئولية الأسرة والبيت بعد وفاة الأب ، وترك الحمل كله على شقيقه حمدي الذي يعاني عذابات نفسية وجسدية مروية .

فتحي : لا . انا حاليتمك بالقوة .. المختلين الي زيك بيستخدموا الثقافة سلاح يهاجموا بيه عن انحلالهم ، لازم يتحجر عليهم ، لازم يتادبوا ويتحلوا في السجون وينضربوا .

حمدي : واحد زيك استخدم نفس الطريقة دي ، وقلت له لا ، وكان ممكن أموت وأنت كمان حاقول لك لا ( ٣٠ ) .

ان فتحي يتفق هنا مع المعلم رمضان تاجر المخدرات في مسألة استخدام القوة ، لسبب بسيط قد يتضح في عدم إدراك فتحي لأزمة شقيقه ، فهو يرى أن الأزمة تتمثل في تكوين حمدي الشخص ، ولا يرى البعد الحقيقي للأزمة ، لأن أزمة حمدي أزمة وضع اجتماعي غير صحيح ، مختل وفاسد ، وحمدي أحد ضحاياه . ان فتحي لا يرى في أزمة حمدي غمولييتها ، بل ينظر بوجهة نظر قاصرة على أنها أزمة شخصية ، وهنا يتأكد عدم إدراك فتحي لهذه الأزمة التي يلمح عنها حمدي قائلا :

حمدي : ... خارج على العالم تاني زي الوحش . العالم الحقير الي طول ما انت ماشي يديك أوامر .

البس بدلة وكراغته وقميص ، اشتغل ماتسكوش ،  
وماتقعلش على قهوة ، وماتلعبش قمار ، وماتروحش للسكان  
البطالين ، وماتاكلش كل يوم كبسب ، وفر فرش لليوم  
الأسود ، اتجوز وأجر لك أودتين ، وخلف عيال واشعت  
بيهم ، نالقي واكلب وجليل واوعى تقول الحقيقة ، العالم  
سلبنى حريتى وسحق شخصيتى ، علشان أنجح لازم أكون  
زى الناس التانيين (٣١) .

من هنا يدرك حمدي أن الأزمة التي تطحنه هي أزمة طبقته ،  
وطريقة نظرتها للأشياء وللحياة ، وقد كان لأسرة حمدي أثر واضح في  
تشكيل أبعاد مأساته الخاصة ، فيمكن القول انه ضحية طبقته .

جماليات : ماقاطعنيش .. لأنى ماخلصتش كلام : .. انت ضعت يوم  
ما سمحت لامرأة لي ولأمك ولحسنية اننا نتدخل في حياتك  
ونرسمها لك .

حمدي : لا أنا ما سمحتش لحد أبدا انه يتدخل في حياتي ، وأنتم  
للسنولين عن كل اللي جرا لي (٣٢) .

لقد ساهمت العائلة البورجوازية ، في تشكيل مأساته الخاصة ،  
وأصبح يرى التصرفات الماثلية من زاوية مأسوية ، حيث أدرك أنه غير  
قادر على القيام بمتطلبات العائلة .

حمدي : ..... طبق الخضار لما كنت موظف بأجبره فلوس ، كانت  
ماما تحط فيه حنتين لحم ، دلوقت حته واحدة ، والحته يوم وراء  
يوم بتصغر .

الأم : أنا ! حرام عليك يا ابني .

حمدي : وجماليات ! لأن جمالات مثقفة تقدر تمشل ، بتجيب لي حاجات  
كثير وتديني فلوس .. لكن في كل مرة تقول عن الفلوس وقعت  
والأضاعت (٣٣) .

لقد أحس حمدي أن أسرته جميعا تتآمر ضده ، وهذا الاحساس  
انما يعكس عذابه تجاه موقف الأسرة من أزمته ، بالإضافة الى قسح مفاسد  
طبقته وأمراضها ، والتي تضيق فيها أدمية الانسان ويقدر من خلال  
ما يحصل عليه من أموال ، وإذا كذب ، ضاعت أهميته وتلاشت قيمته  
وتحول الى كم مهمل .

والأم نفسها كجزء من هذه الطبقة كان لها دور كبير ، دون وعي  
مهما في شل ارادة حمدي ، عندما لم تواجه بحقيقة الأمور ، ولم تتدخل  
لنفسه من تخليق الحشيش وتماطي الأفيون ، وبوقفها العاطفي المسر ،  
والسلبي ، ساهمت في تكوين أزمته .

حمدي : اسكتي ، أنا قلبي مليان ، من يوم ما اتعرفت وانتى عماله تديني  
فلوس ، بعنى صيفتك علشان تديني فلوس ، أكلتى العيال عسى  
وعملتى جمعيات علشان أشتري أفيون ، وكل اللى عملتيه اجرام  
فى اجرام ، لو فيه عدالة انتى اللى كان لازم تتعذبي النهاردة  
مكانى (٣٤) .

ان صمت الأم تجاه أخطاء حمدي قد ساعد فى انهياره ، وهو موقف  
قريب الى حد كبير من مؤامرة الصمت التى مارستها زوجة ويلي لومان  
فى مسرحية وفاة بائع جوال لأثر ميللر ، ويصترف حمدي بهذا الموقف  
وهذه العلاقة التى تقترب من العلاقة المزدنية بين الأم وابنها .

يقول حمدي لتاجر المخدرات رمضان بعد سهرة مخدرات طويلة :

حمدي : أول ما أمسك الجوزة فى ايدى ، والا أحط حته أفيون فى بقى  
الأقى جوز عيون واسعين مفيش أحل من كده يفعلوا بأصين ليه  
وما يتكلموش . والنظرة كلها جزن واستغاثة . ولو دقت ٠٠٠  
لو حرمت واستغثيت وراء اليم ، لو تحت مسابح أرض ومهما  
كلمتهم ، مهما زعقت ، والا شتمت ، أبدا ما يتكلموش ولا يزعلوش  
قبلى (٣٥) .

أى صراع هذا الذى يمارسه حمدي مع لمة ، أحب هو أم كراهية ؟  
إن هذا الجانب من الصراع لم يبرزه ميخائيل رومان فى المسرحية ، وقد  
يكون موقف حمدي مع لمة إشارة الى ادانة الطبقة البورجوازية والتى  
تمثل سلوكيات الأم بسليبيتها وانهزاميتها ، ادانة صريحة لهذه الطبقة .

ويتمثل المحور الثانى فى الصراع الذى يمارسه حمدي فى صراعه  
مع الآلة كنوع من الاغتراب التكنولوجى ، لذلك فهو يرفض أن يتحول  
الى رقم أو الى شئ يعمل على الآلة ، والآلة تشكل محورا أساسيا فى  
حياة حمدي فهو يرفضها ، ويصر أنها سيجن له . وأنها عدوه .

ويذكرنا اغتراب حمدي تكنولوجيا عن الآلة الكاتبة ، ببطل مسرحية  
الآلة الحاسبة للكاتب الأمريكى المر وايسى ، اذ يذكرنا بتمرد شخصية  
صنتر صفر

ان حملى الى جانب اغترابه التكنولوجى ، واغترابه الاجتماعى ،  
نجد ايضا يتورد على العمل وعلى تقاليد الشركة التى يعمل بها ، انه  
يرفض أن يتقلب أو أن يتحول الى مسخ ، لقد بدأ هذا التمرد منذ اللحظة  
الأولى التى واجه فيها حملى مدير شركته ، والصلمة التى خلفها هذا  
اللقاء .

ان هذه الطريقة الانسانية التى عامل بها مدير الشركة ، حملى  
الموظف الجديد والصغير عند أول لقاء والقبولة التى منحت شخصية  
حملى منذ اللحظة الأولى ، تذكرنا الى حد كبير بموقف ماتيلدا  
الأرستقراطية ، ابنة الرأسمالى صاحب الناقلات تجاه يانك الوقاد ، فى  
مسرحية القرد الكثيف الشعر للكاتب الأمريكى يوجين أونيل ، عندما  
صرخت ماتيلدا أثناء رؤيتها ليانك : ابعدوا هذا القرد عني . لقد طعن  
يانك فى انسانيته . وكذلك طعن حملى فى انسانيته ، عندما التقى  
بالمدير لأول مرة فلم ينظر اليه ولم يتحدث معه ، بل طرده فور دخوله  
للمكتب ( قبل ما أوصل مكتبه قال لى امشى .. وكرهت الرجل والوظيفة  
عمى ) ( ٣٦ ) .

لقد شعر حملى كمثقف حساس بحيلة المجتمع تتحرك تجاهه  
لتسحقه وتضمه فى الخانة ، لقد أدرك أنه تحول من انسان يكتب على  
الآلة ، الى آلة تكتب على الآلة ، ان الاحساس بالاغتراب ، عامل هام فى  
تشكيل مواقف حملى الراضة لعمله الآلى ، واجساسه يعلم انسانية  
العمل ، وانه مجرد ترس صغير فى عجلة الإنتاج الرأسمالى وألتي تحول  
العمل الانسانى الى شيء تافه .

حملى : اكتب اكتب ، خيط يا حملى بصوابك المشره على الماكينة ،  
اكتب ما تفكرش انت بتكتب إيه ، والا بتكتب ليه ، هات صوابك  
وتعالى ، ارمى مخك فى الزباله وتعالى ، انت بتاخذ ماهية علشان  
تكتب بس ( ٣٧ ) .

ويرى ليمر اسكتندر : أن فكرة الاغتراب هى الوجه الآخر للجبهة  
إذا اتفقنا على أن الوجه الأول هو فكرة الانتماء ، أو على الأصح البعث  
عن الانتماء ، وفكرة الاغتراب فى مضمونها النفسى ، هى تصيدع النحن ،  
وهى الحالة النفسية السوية التى يجب أن تنظم الفرد فى سلك الجماعة .  
وتصدع النحن يعنى انهيار التكامل الاجتماعى بين الفرد والآخرين .  
ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليها التوتر والاحباط ( ٣٨ ) .

ان حملى لا يزيد أن يكون كغيره مجرد فرد من ضمن القطيع الكبير .  
انه مختلف حريص على هذا الاختلاف ، فهو قائم على المجتمع الانسانى

والوضع الاجتماعي ، نائر على الانسان كحيوان لا مفر له من الانتظام في أسرته ، والتضحية بما يملك في سبيل الجماعة ، ان حمدي نائر على الزواج والانجاب والسجن في شقة صغيرة ، نائر أيضا على الآلة التي تستلبه وتستعبده ، لذلك فهو يقف وحيدا غريبا متنزلا ، وانطلاقا من احساسه بصم الانتماء ، فان أول محاولة لهروب من واقعه ، عندما تعرض عليه ، يقبل عليها كأنها العلاج الذي يخلصه من همومه ، فلقد لجأ الى ايمان المخدرات على يد الشاعر الذي حضر الى الشركة ذات يوم ، وقبل ذلك أيضا قرا كتابا عن الله ، دفعه الى الكفر بكل شيء .

ان حمدي معادل في ضياعه ، للشاعر الذي علمه المخدرات ولم يعلمه الحكمة ، وكأنها إشارة من المسرحية الى ضياع النبوة والايان بالغد ، في ظل اهتراء ظروف حضارية غام فيها الطريق في دخان الهروب من الواقع ، وضاع في اثره المثقف المتهور الذي لم يعد يؤمن بشيء ، وكان حمدي جليل ميخائيل رومان كان يتنبأ بجرح النكسة في ١٩٦٧ .

حمدي : قالوا لي عن السجائر .. على الملاهي ، الخمر والهلس والقماد ، الكل جربته ولقيته : كلام فارغ ، عشي هو ده الى أنا عاوزه .  
لغاية ما وقع في ايدي كتاب وقريته ، ورايتني ماقريته ، أه ، كان يوم أسود الى قريت فيه الكتاب .

لحمدي : كان عن ايه ؟

حمدي : كان عن الله (٣٩) .

لقد قرا حمدي الكتاب ، وبعدما فقد ايمانه ، لقد نسي كل كلمة في الكتاب ومعها نسي كل ايمانه .

ان شخصية حمدي في مسرحية الفخار ، كشخصية فنية تشابه الى حد كبير ، على مستوى الواقع شخصية الكاتب المسرحي السويدي .  
أوتيسست سترندبرج ، الذي نسي ايمانه وانغترب عن مجتمعه وفقد الاتصال به .

كما ان شخصية حمدي تذكرنا بالبطل الخلاصي الذي يشمر بضمير انتباهه ، والذي يرسم لنا روبرت برومستاین ، صورته بقوله :

ان البطل الخلاصي ، هو انسان عال « سويرقان » يجعم بين صفات الرجل الشرير والرجل الطير ، بين صفات رجل يقضي على عقيدة ، ويدخل يقيم كنيسة ... الله طريق القوائين



يشن الحرب على المجتمع ويسمى إلى الأشباح التام بينما عن  
القوانين للمصطلح عليها ..... أن البطل الخلاص باختصار  
يشعر بأنه ملعون ، ويستمد تحديه وقوته من أعماق يتابع  
الشر .. ، ويوصفه فاعلا للشر ، يريد أن يقتل الدين ،  
ويصحو النظام القديم ، ويوصفه فاعلا للخير يريد أن يقيم  
نظاما من عنده هو .. وهو مثل بروميثيوس يتعشى السم  
في سبيل الإنسان .. يقول أن يضع قوانين جديدة ،  
ويظلم نفسه كمنفذ لديه وسيلة الخلاص (٤٠) .

إن مشكلة أبطال الاغتراب هي في الحقيقة تمثل مشكلة معظم  
المتقنين في معظم بلاد العالم الثالث ، إذ هي ذاته ولا يكتفى بالوعي ،  
بل يجاهد في سبيل خلق هذه الذات ، ويمثل هذا في مظاهر الاحباط  
والاغتراب الذي يعيشه المثقف والذي يعاني من التبعية . ومن هنا يكون  
دور المثقف هاما وحاسما لاعادة صياغة مجتمعه والتحرر من التبعية ،  
وتحقيق العدالة الاجتماعية وتجاوز الاغتراب والعمل على تثقيف وتعليم  
الشعوب كي تمارس حياة ديمقراطية حقيقية .

لقد فقد حمدي انتصامه الاجتماعي ، وإيمانه الديني وأخذ وحله  
يواجه العالم كله عاريا ، أعزل ، وأصبح ميتا على قيد الحياة شغله الشاغل  
أن ينتقم من الناس جميعا ، من طبقة ، من كل من دفعوا به إلى هذا  
المصير لقد أقسم أن يصنع المستحيل كي يتخلص من سم المخدرات ، ومن  
تبعيته المرضية لها ، ومرة ثانية يعود إلى دنيا الناس ليقتص منهم .  
حمدي : خارج على العالم ثاني زى الوحش ....

ولكن هل استطاع حمدي أن يواجه العالم ؟ - لنر أولا كيف واجه  
المعلم رمضان تاجر المخدرات الذي قهره بسموه ، والذي يعد المحور  
الثالث في الصراع .

ففي الوقت الذي أصبح فيه حمدي ممنا للمخدرات ، نجده قد  
فقد جزءا كبيرا من أرواده ، ومن كرامته أيضا ، فلهذا فقد إلى  
الاحساس باللامبالاة ، ولكن بعد أن أدرك أن هناك هوة ينحدر إليها نتيجة  
الادمان ونتيجة صليبه ، تحرك تجاه الموقف الإيجابي بعد أن سمح قصة  
السجين السياسي ، وهنا يكون حمدي مستمدا لاتخاذ خطوة أكثر فاعلية  
نحو ذاته .

حمدي : ٠٠٠٠ . حا أقتله ( يملو.صوته بسرعة ) حا أقتل الكلب الى حطم  
حياتي ، الكلب الى جاب الحشيش والأفيون والحقن لغاية البيت ٠٠  
حأقتله الكلب رمضان ٠٠٠ الليلة حأخلى الجبل دم (٤١) .

وقد يكون في هذا الموقف بعض سمات الميلودراما في شخصية  
حمدي كما يري الدكتور على الراعي (٤٢) ، ولكن البطل مهدد في الواقع  
- كسمة للمثقف المجهود والمهدد دوما والتي تتردد كثيرا في بعض كتابات  
كتاب المسرح المصري ، والمثقف المجهود قد ينساق الى فترة ، ولكنه رتد اورك  
سوء موقفه فيرفض - وهذا التهديد هو الذي يخلق ما نسميه اليوم  
« بالاثارة » (٤٣) ، فحمدي مهدد من المعلم رمضان والذي يعد أحد محاور  
الصراع ، بل هو محور رئيسي ، لأن على أساس هذا الصراع وهذا التهديد  
الذي يخلق الاثارة ، يتطهر البطل من الذلة التي وقع فيها ، وهي ادمانه  
للمخدرات ، اعتقادا منه بأنها الخلاص ، وبأنها ستقلقه الى عالم وردي  
مقبول ومحتمل :

رمضان : ( يسك حمدي من خناقه ) اسمع ياواد ٠٠٠٠ بكره الصبح  
تكون العشرين جنبه غننى ، والا أقطع خبرك ، ولا أخلى الديان  
الأزرق يعرف سكتك .

حمدي : بكره ٠٠ خليفها يومين والا ثلاثة على ما أتدبر .

رمضان : ( ينقض عليه ) اسمع يا ابن ٠٠٠ ، أنا باخد الفلوس دي أرديها  
للمعلم الكبير ، ولو تأخرت عليه يوم ، حكومتك كلها ماتت قرض  
تحميني ٠٠ فاهم ؟ حاندبج في القطم واندفن ولا مين درى ولا مين  
سمع ، ادفع خستاشر بـمال عشرين وأنا أكمل لك ٠٠ والله على  
كل حال احنا مستنيينك (٤٤) .

ويمتلك حمدي قوة الإرادة التي كانت مفقودة في فترة تماطيه  
للمخدرات ، فيمتلك القدرة على قولة لا . لقد قالها قبل ذلك في  
الوظيفة ، وقالها لقزاد زوج أخته الذي يريد أن يزنها على ميزان القبانى  
كسلة ، وقال لا لشقيقه طالب الطب الذي أراد أن يخرجها من أزمته عن  
طريق التهديد .

وما هو حمدي يقول لا للمعلم تاجر المخدرات ، عندما ضغط عليه  
ليتزوج بالقوة من إحدى تاجرات المخدرات وليكون ستارا لها ، لقد تحول  
حمدي لأنه أدرك أن سقوطه هذا سيجرّه الى جريمة ضد نفسه ضد  
مجتمعه ، وتحول الى انسان يحاول أن يجيب عن السؤال ، ( أنا واقف  
فين وفي صف مين ) ومع ذلك لم يمتلك حمدي القدرة على الفعل رغم وعيه

الواضح بالأسباب والمسببات ، وإدراكه بأن الثورة إن لم تتحول إلى فعل ثورى ، أصبحت مجرد نوع من السخط العاجز والانفعال الغاضب ، وهل السبب يرجع إلى أعصابه المريضة ، أم عجزه الجنى نتيجة إدمانه المخدرات ، أم ارتباطه بأمه وأخته ، وتركه زوجته حسنية ؟

إن لهذه الأسباب جميعها دخلا بأساسة البطل ، وإن لهذه العوامل أثرها المباشر فى نفسه عن طريق ردود الأفعال التى يعيشها تجاه صراعاته مع الجميع ، مع أبيه من قبل أن تبدأ المسرحية ، وأمه وأخته وأخيه وزوجته ومديره فى العمل والمعلم رمضان ، بما يؤدى ذلك كله إلى اغترابه على أكثر من مستوى .

لقد استطاع حمدي على الأقل أن يحاول فى تخطي هذه العقبات التى وقفت فى طريقه ، وأولى هذه العقبات سطوة تأثير العائلة ، وسطوة تأثير المعلم رمضان ، فمئلا انتصر حمدي على رمضان ، انتصرت إرادته القوية بعد معاناة كثيرة من أجل التخلص من سيطرة المخدرات عليه ، واستعيادها له .

لكنه رغم ذلك ظل يبحث عن هدفه ويختار طريقا محددا بعد أن عاد يمتلك قوة الإرادة أمام استعباد الأفيون له .

حمدي : ( يخرج عود ثقاب ويذيب الأفيون فى القهوة ببطء )  
حسنية : عنك انت .

حمدي : لا . دى من الطقوس - طقوس عبادة إله اسمه الأفيون ( يرمى عود الثقاب : ثم يقترب بالفنجان من فمه حتى لا يصبح بينه وبين شفتيه إلا القليل ، يفيض على وجهه حزن عميق ، ثم حقد ومرارة ، ويبطء شديد يعود بالفنجان دون أن ينبوقه ، يمد يده إلى أقصاها ، ويسكبه على الأرض ) ( ٤٥ ) .

لقد استطاع حمدي أن يهزم كل أنواع الاستعباد التى قهرت جسده وروحه والتى كانت سببا فى عذاباته وهروبه واغترابه ، ولكنه لم يكتشف حتى نهاية المسرحية ، الطريق لحياة أفضل صحة ، فتنتهى المسرحية ومازال حمدي وحيدا يبحث عن هدف حياته .

حمدي : مفيش حل وسط - ميقاش حل وسط ، أنا واقف فىن وفى صف مين ؟ ( يحزن عميق ) مفيش حل وسط ( يتجه إلى الجهور )  
أنا والله ما صاومت ولا خضعت ، ألما كنت يابحث عن الأمان ، كنت بذور على هدف ( يكاد أن يبكى ) وأنا خلقتى هدف ( ٤٦ ) .

ان حمدي كبطل تراجيدي صغير يحمل في داخله أكثر من نقطة ضعف وكلها تؤدي به الى الخطأ المأساوي ، فمنعنا اعتقد بأن الأفيون هو الملاذ والراحة هرب اليه بإرادته ، وباختياره فلم يجبره أحد قهرا على تناول المخدرات ، فحمدي ضحية قدرته على الاختيار ، وهو المستول ، ولقد اختار طريق المخدرات ، ولقد أخطأ في الحكم ، إذ ظن ان المخدرات هي الطريق الأصوب ، وأدرك بعد فوات الأوان أنها أحد الموقفات لحريته مثل بقية الموقفات التي صادفته في واقعه .

ومن هنا يقوم حمدي بشن الحرب على الأفيون الذي أعاق طريق حريته ، والذي قضى على قدرته على المواجهة ، وتكون قصة السجين السياسي بمثابة لحظة التنوير لدى بطلنا حمدي والتي أعطته دفعة روحية أثارت له طريقه فصمد ضد اهراب المعلم رمضان ( الذي عنده سل ماركش ) .

ان حمدي بثورته على الواقع ، وان كانت ثورة مستحيلة ، لأنه لم يكن مؤهلا ولا مسلحا للقيام بهذه الثورة ، لقد أراد بشكل رومانسي أن يغير النظام ، فكسره النظام ، بل سحقه النظام ، ويتمثل الخطأ هنا في تصديه لمعركة غير مؤهل لها ، إذ تصور أن التغيير الاجتماعي يحدث بطريقة سحرية ، لقد تجاوزت ثورته الحدود المقولة ، من ثورة على النظام الاجتماعية والاقتصادية ، الى ثورة على الوضع الانساني ذاته ، فتحطم وانهمز .

اننا نلاحظ بعض الجوانب المأساوية في شخصية حمدي بطل مسرحية الدخان ، ولكنه رغم ذلك لم يرق لمستوى البطل التراجيدي الكامل ، رغم وجود الخطأ المأساوي ، وتوافر عناصر الصراع التي يواجهها البطل ، وان كانت واقعية غير غيبية ، لكن النهاية التي أعياها بها ميخائيل رومان المسرحية ، ليست نهاية مأساوية ، وذلك راجع الى أن شخصية حمدي ليس لها وضع واحد تستقر عليه ، كما يقول الدكتور علي الراعي :

فهو دون كيشوت يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس . وهو التأثير الرومانسي الذي يصير أن يبلغ أقصى الحدود - سخطا على الأرض ومن فيها ، وما فيها ، وعلى الوضع الانساني كله ، بل على الكون وما حوى ، وهو الفوضوي الذي لا يقر أي نظام والذي يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو التأثير الاجتماعي الذي يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه ، حمدي هو كل هؤلاء ، وليس أي من هؤلاء (٤٧)

والواقع أننا قد نشفق على بطلنا عندما يسقط ، ولكن سقوطه لم يحم ، فالبطل يدرك عيوبه ونواقصه ، ويحاول إصلاحها . كما أن سقوط حمدي لا يخبئه نهاية مأساوية - باستثناء الارتياح النفسي وعندما تخلص من استعباد الأفيون له - ، ومن ثم لا نستطيع أن نطلق على حمدي بطل الدخان بطلا مأساويا كاملا ، لأن به بعضا من الجوانب المأساوية ، واختفت الجوانب الأخرى .

إن مأساة حمدي ليست فقط ، تعبيرا عن ضياع المثقف واغترابه ، فقط بل هي مأساة طبقية بأسرها . « فالعصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحمدي الملامح ، بل عصر الفرد الضائع في غمار الناس . إن الفرد في عصرنا لا يمكنه أن يلمح في انضواء العالم لقوة شخصيته ، ولذلك فهو فرد بلا ملامح . وعندما تعطيه وجهها أو اسمها ، فنحن نعطيه شيئا لا يقدم ولا يؤخر في وجوده » (٤٨) .

إن المسرحية قد كشفت أهمية الربط الفني بين المانة في الواقع الاجتماعي ، المتجسدة في معاناة الجماعة ككل ، ولأن « الفرد نتاج حمي للبيئة المحيطة ، فإن الخير والشر يكمنان في المجتمع ، وليس في البشر » (٤٩) . ففي مسرحية الدخان يمثل الشر في مجتمع حمدي ، والذي لم يكن شريرا بطبيعته ، بل هو « يحاول أن يقيم توازنا بين العمل والحرية » . هذا الحلم الذي مازال أجمل أحلام الإنسان ، وأجمل ما وعد به ، (٥٠) ، ولكن حمدي بطل الدخان يفشل في أن يقيم هذا التوازن ، وهذا أيضا خطأ مأساوي . لأن حمدي يبحث عن شكل ما من أشكال الحرية ، ويحاول أن يحقق ذاته من خلال محاولة الحصول على هذه الحرية ، لكنه يفشل في الطريق للوصول إليها ، فيحاول أن يمينه حساباته ، وأن يقيم نفسه بعمل ، ويكون دماره في هذه المحاولة « مين أنا ؟ وايه أنا ؟ .. وايه إلى حايحصل للعالم لو مت ؟ مفيش ، أنا في السوق تمتي خمستاشر جنيه .. أيوه أنا رخيص خالص » (٥١) . وحول هذه النقطة يقول آرثر ميللر :

إذا ما ثبت أن المأساة نتيجة لرغبة الإنسان في تقييم نفسه بعمل ، فإن دماره خلال تلك المحاولة يمثل على وجوده خطأ أو شر في بيئته . وهنا بالضبط تكمن أخلاقية المأساة ودروسها . فالاكتشاف لقانون أخلاقي وهو جوهر المأساة ، ليس أبدا اكتشافا لأشياء مجردة أو ميتافيزيقية .

إن الحق في المأساة شرط للحياة ، يمكن للشخصية الإنسانية من خلاله أن تزدهر وتحقق ذاتها . أما الفشل ، فهو

الوضع الذي يكبت فيه الإنسان ، ويسد تلقى عاطفته  
وغرزه البذرة .

إن المأساة تنور . وهكذا يجب أن نلعل ، عندما تشبر  
بأصبعها البطولي إلى عدو حرية الإنسان . وهنا يفقد الاندفاع  
نحو الحرية ، الصلة التي تسمو بنا ، والتساؤل الثوري حول  
البيئة المستقرة هو ما يطفئ . فليس هنالك من شيء يمنع  
الإنسان العادي من أفكار وأفعال كهذه (٥٢) .

وهكذا تكون محاولة حمدي في السجن ، أن يقيم نفسه بعدل ،  
مكتشفا أن الشر في بيئته ، مما يدفعه للثورة على هذا الشر ، ولكنها ثورة  
مستحيلة ، لأنه لو إنسان مفترق ، وهنا يكمن الخطأ في ممارسته لثورة ،  
حقى عليها منذ البداية ، لأنه غير مسلح بأسلحة الثوار ، فهو مقاتل  
رومانسي أعزل ، يواجه واقعا شرسا ، اغترب عنه حمدي ، وتصارع معه  
لتفويضه ، وتقويض نظامه التحكيمي ، رغم ما تحمل من معاناة .

لقد صورت السجناء ، الحياة بما فيها من متناقضات محيرة ، وهي  
تسمى في نفس الوقت إلى توسيع إدراك المتفرج ، وتمكينه من رؤية  
الجوانب المتعددة للأشياء ، حتى يرى الأشياء على حقيقتها ، فعليه أن يصل  
إلى مستوى معين من الموضوعية ، وهو أمر شاق ، ما يكاد يتتبع أحداث  
المسرحية حتى يمثل نفسه في البطل أو غيره من الشخصيات ، فتضيق  
الزاوية التي ينظر منها إلى أحداث المسرحية ، ولا يرى إلا جانباً واحداً من  
المشكلة ، وهنا ربما يفقد المشاهد أو القارئ خصائصه للبطل . وحتى يضمن  
الكاتب مشاركة المتلقي ، يلجأ إلى المتناقضات ، يمرضها جنباً إلى جنب  
بطريقة معينة ، فبروح مثلا يظهر البطل في موقف يثير الإعجاب ، ثم يظهره  
في اللحظة التالية في موقف آخر يثير السخرية منه ، فلا يكاد المتلقي يبكي  
مع البطل ، حتى يضحك عليه أو يشتمز من سلوكه . . تماما كأبطال  
الكوميديا السوداء .

ولأن التراجيديا قد ماتت واندثرت في العصر الحديث ، فإن الجمهور  
البورجوازي يفضل طابعا توفيقيا لأخلاق الطبقة الوسطى ، كما يرى  
أرنولد هاوزر ، إذ يقول :

إن الطابع التوفيقى لأخلاق الطبقة الوسطى ونظرتها غير  
التراجيدية إلى الحياة ، أدت إلى جعل العالم الحديث يقدم  
للتراجيديا مادة أقل مما كانت تقدمه المصور السابقة فالجدهور  
البورجوازي الحديث يجب أن يشاهد مسرحيات لها نهاية

سعيدة ، اكثر مما يجب ان يشاهد تراجيديات عظيمة ملحمة  
باللام (٥٣) •

ان حمدي بطل السخان يتشابه مع شخصية بيرانجيه ، في مسرحية  
الخراتيت ليونسكو ، لقد بقي بيرانجيه وحده الانسان الوحيد في عالم  
الخراتيت ، ليكون بمثابة الضمير الحي الواعي المستنير وسط كائنات  
مجهولة ، ارادت كلها ان تتشابه ففقدت آدميتها وانسانيتها فاذا كان  
بيرانجيه يمثل عزلة الانسان اليوم ، واغترابه ، فان حمدي بطل السخان  
يحاول ايضا الا يتنازل او يخضع منتحيا الى عالم الخراتيت •

لقد وضحت وتحللت قدرة الانسان على ضوء النظريات والاكتشافات  
العلمية ، وبدأ الانسان يعرف حدود طاقته ، وهو ما لم يعرفه او يميحه حمدي  
بطل السخان ، ومن ثم كانت سقطته ، واصبحت بطولته تختلف عن البطولة  
التراجيدية القديمة • انه عبد للمادة ، والضرورة الاقتصادية والوعى  
الطبعي •

فحمدي بطل من عامة الناس ، شخصية عادية وصغيرة ، يعاني كثيرا  
من نقائص الواقع المحيط به ، يعاني من التخلف الاجتماعي في مجتمعه ،  
يعاني من روااسب الماضي بما فيه تخلف ، وآثار استثمارية ، ومن ثم فان  
موقفه على الأرجح • موقف الانسان المتمرد على واقعه عاجز عن الانتماء  
له (٥٤) ، ونظن ان حمدي بطل السخان هو نموذج للبطل البورجوازي ، بما  
فيه من تناقضات يرفضها ، كما يرفض مجتمعه ، انه البطل المخرب ،  
بطل الكوميديا السوداء ، السخان •





## ٢ - مسرحية بلدى يا بلدى • للدكتور رشاد رشدى

تتمسك مارجورى بولتون ، الى اى حد يجب أن يتمسك الكاتب  
بحرفية التاريخ ؟

فالكاتب المسرحى الذى يكتب تمثيلية تاريخية ، لا يزال  
مطالباً باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية  
المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى  
لا تكون التمثيلية أقرب الى سجل اختصارى ، منها الى مسرحية  
بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة (٥٥) .

فالكاتب المسرحى ، لا ينقل التاريخ نقلاً حرفياً ، ولكنه يختار منه  
الأحداث الهامة ، التى تشكل مراحل تحول فى حياة الأمم والأفراد ، على  
اعتبار أن الفن اختيار ، فانه يربط هذه الأحداث من خلال رؤية شخصية ،  
وموقف فكرى واجتماعى ، فتأتى صياغته ذات رؤية جديدة تحمل فى  
خطوطها المريضة أحداث الماضى بقدر ما تحمل فى مضمونها واقع الحاضر .

وعندما طرح رشاد رشدى مسرحية بلدى يا بلدى أمام جمهوره لم  
يتمسك بحرفية التاريخ ، بل اختار الأحداث التى لها أهمية كبيرة من  
الناحية المسرحية ، فانه « لا يلزم أن تكون المسرحية التاريخية تعبيراً  
جمعتراً عن أمور جارية فقط ، ولكنها أعمال تستمد قيمتها من محاولة  
اكتشاف جفور الحاضر فى الماضى (٥٦) » .

فمعظم كتاب المسرح عندما يلجأون الى أحداث الماضى ، انما فى حقيقة  
الأمور يتحدثون عن الحاضر ، « فالحقيقة التاريخية ذريعة لاضفاء طابع

الاحتمال على الأحداث الجارية في المسرحية ، (٥٧) ، على اعتبار أن الأحداث التاريخية قد وقعت فعلا ، ومن هنا يكون ذكر هذه الأحداث التاريخية قد أضفى عليها طابع الاحتمال . ولكن الادرسي نيكول يرى رأيا مخالفا فيقول :

ربما يكون حافظ اختيار التاريخ مبعثه أنه لا أمل في  
الدخول من الصلة التراجيدية ، إلا بتناول قصة من الزمن البعيد .  
فمن الواضح أن نفس المواضيع التي تقود بعض المؤلفين إلى  
اختيار أحداث تاريخية فعلية ، تفرى آخرون بالاستعانة إلى  
الأسطورة القديمة (٥٨) .

وتؤكد هذا الرأي ، وتتفق معه أوديت أصلان ، حيث تقول « إن  
الاحترام الذي تحس به تجاه الأبطال ، يزداد كلما ابتعدوا عنا ، فيجب أن  
تنظر إلى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التي تخص بها عادة  
الشخصيات التي نراها عن قرب » (٥٩) .

وعلى هذا يكون الكاتب المسرحي محقا عندما يلجأ أحيانا إلى التاريخ  
محاولة لإضفاء طابع الاحتمال على الأحداث والشخصيات ، كما أن نظرتنا  
إلى هؤلاء الأبطال الفأبرين ، ستكون نظرة تقدير وإجلال لهم كأبطال  
مأساويين .

فلذا نظرنا إلى مسرحية بلدي يابلدي للدكتور رشاد رشدي ، من  
هذا المنطلق ، فإتينا نلاحظ ذلك الانسقاط السياسي الواضح ، رغم ما يلجأ  
الكاتب إلى الإبعاد الزمني ، حينما يرجع بالمسرحية إلى فترة الحملات  
الصليبية على مصر منذ ثمانمائة عام .

والكاتب يقدم المأساة على مستويين ، يحدث كلاهما في الماضي ،  
فوقت المسرحية الأسامي ، أو حاضرها ، وهو ماض بالنسبة للمشاهد ،  
يتعرض لإبداين زمنيين من الداخل . فأحداث المسرحية التي يفترض أنها  
الأسامية ، والتي نكتشف أنها مجرد إطار لتقديم التيمة الأساسية ،  
تحدث بعد موت السيد البدوي - بطل المسرحية - بمائة عام ، وبمناسبة  
مولده .

ثم يفرض بنا الرواة والمنشدون إلى الماضي - في داخل الماضي  
السابق - إلى حياة السيد أحمد البدوي ومأساته ، في عصره .

إن مأساة البطل أحمد البدوي ، ليست فقط مأساة فرد ، بل هي  
أيضا مأساة شعب ، فحياة السيد البدوي هي رسالته ، ورسالته بقدر  
خصوصيتها ، هي في نفس الوقت ، تحمل قدرا من العمومية ، يود لو  
يوصلها إلى جموع الشعب .

والمحاولة في حد ذاتها ، ثم فشلها في النهاية ، هي المستوى العام لهذا البعد الزمني ، هذا من ناحية ، أما على المستوى الزمني الأول فإن المؤلف يقدم نفس الظروف ، وكأنه يقول إن الخارج يجب نفسه ، فإمام كل شخصية في الماضي ، شخصية أخرى تتأبطها في الحاضر ، بل وتعيدها في الشكل ، والتسمية إلى حد كبير . أما أن المؤلف نوع على الشخصية في زمنين مختلفين لدرجة أنه أحيا نوع على شخصية السيد أحمد البعوى ، بشخصية مقابلة هي شخصية الفتى الهمام ، أو البطل الثاني ، متولى .

ولدينا في المسرحية ، شخصية اللواتي التي تسلمت فوق حدود الزمان والمكان ، تتحرك عبر الأماكن والأزمان في المسرحية بحرية تامة ، شخصية لا عمر لها ، ينتقل من الماضي إلى الحاضر ، ويسقط على المسرحية نغمة عامة يثقل عليها الأسى والجاهل .

ويبحث اللواتي في وسط هذا الأجهض والاحباط ، في وسط الظلام عن بلده الضائع في ظل التسليم والقهر ، وتكون في حاجة إلى رسالة النور ، فتجبر رسالة أحمد البعوى ، محاولا أن يوقظ الهمم ، يريه أن يبدأ بتحرير الإنسان أولا ، قبل أن يحرر الآخرين على الإنسان أنه يحرر نفسه ، فهو يقول لتلميذه متولى ، فتى التربية الهمام الذي استمد بجيش كبير ، وجاء إلى السيد البعوى يطلب الاذن منه بالسماح له بالتوجه إلى القاهرة ، ليخلصها من فساد وقسوة الوزير الأرمني بهراق الذي يبعث في الأرض فسادا .

السيد البعوى : الجيش لا يكفي . . . ربما استطاع تحرير الأرض من الغزاة ، ولكنه لا يمكن تحرير أصحاب الأرض إن شيئا ما قد انطفأ في قلوب الناس ويجب أن يشتمل ، عندئذ لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامكم (٦٠) .

وكما تنبأ السيد البعوى مبكرا ، بأن الظلمة إذا استمرت تعودتوا العين ، يقدم لنا رشاد رشادى المديح من للشاهد ، يصور فيها الناس وعيونهم قد تعودت الظلمة ، فهم يقابلون صرخات الشيخ خلوصى الذي يحاول أن يشجعهم ضد بطش المالك ، والذي يحاول أن يفتح أعينهم على أنهم أصحاب الأرض الحقيقيين ، فينصرفون عنه إلى الفرجة على ألعاب الحماري أبو الدمب ، والتي تثير الأعيه التافهة احتشاما يفوق اهتمامهم تجاه كلمات الشيخ خلوصى حول المستعمر الجائزى ، وهذا كله يعطى رسالة السيد البعوى أهميتها وضرورتها ، بل ويضعها في مكانها الصحيح كشيء لا بد منه لا يقاط الناس . . . ولكن في هذا الجو من الضياع تفيم الحقيقة .

**أبو الذهب :** ( بصوت غال موجهها كلامه لخلوي ولكن كأنه يخلت نفسه )  
افتكرت الحلم ، كنا ناسن كثير في بيت كبير له سور طويل ، بصيننا  
ولقينا تمايين يتقفز السور وجاية علينا ، الناس لطبت خنودها ..  
قلتلهم ما تخافوش أنا حاسحركم حاشركم .. قالوا لو علمتنا تيران  
او قطل او قيران نرضه حيلعنونا .. قلت : طب بصوا .. بصوا  
لقوا نفسهم تمايين .. والى كانوا جايين ياكلونا وقفوا ساكتين  
محتارين ، ما احنا بقينا زهم ، وماحش عارف مين من مين (٦١) .

فالصراع التمثيل بين فكرة السيد البعوى عن العدل والحرية والحق ،  
وبين الواقع المظلم الذى يمشيه المجتمع الاسلامى فى مصر تحت قسوة الظلم  
للملوكى فى الداخل ، والقهر الصليبي فى الخارج ، هو نفسه الصراع  
القائم بين ايمان الشيخ قمر بلعوته ، وبين سقوطه فى شرك الغواية  
التمثلية فى فاطمة بنت برى . وهو نفسه الصراع بين حلم متولى فى الحرية  
والدولة ، وبين واقع هذه الدولة التى حققها متولى ، فقضت على فكرة الثورة  
فى داخله . وهو نفسه الصراع الدائر بين رغبة الملوانى فى اصلاح حياته  
الخاصة ، وفى التوفيق بين ولديه المتعاركين دوما والمختلفين ابدا ، وبين  
علمه وخوفه على بلده التى قد هزتها الفتن وقرقتها المحن ، وهو نفسه  
الصراع الدائر بين ابي الذهب الحامى وزوجته ، وهو تقريبا نفس صراع  
حسن البطايرى وبحته عن زوجته عجيبة السائرة بجواره وهو لا يعرف ،  
وهو صراع يتكرر بتنوعات مختلفة فى المسرحية .. وهو على كل حال  
صراع يهدف الى بلورة عدة أفكار ذات طابع سياسى ، أفكار عن العلاقة بين  
الفكرة الثورية فى واقعا النظرى ، وبين انحراف هذه الفكرة عندما  
تصطبغ بالواقع التطبيقي والعمل ، وعن ضرورة الحرية وأهميتها بالنسبة  
للقادة والجسماء على حد سواء ، أو بمعنى آخر عن جدل العلاقة بين  
الفكرة والتطبيق ، وتأثير كل منهما بالآخر ، وعن أثر المفهوم الثورى فى  
الدين وقدرته على صنع الكثير فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، وعن أهمية  
أن يكون القائد نموذجاً للقاعدة فى فكره وسلوكه ، فلقد مل الناس الوعود  
.. والشعارات الطنانة وأصبحوا يحملون بالفضل .

والمرسحة تطرح قضية تحرير الذات ، تخليصها من سلبيتها حتى  
تتمكن من تحرير الآخرين ، ومن ثم الأرض ، وتطرح ضرورة السعى الى  
الجماعية وليس انتظارهم يسعون لنا .. ان تحرير الأرض من المحتلين لن  
يتحقق الا بتحرير اصحاب الأرض من القيود التى تعوق حركتهم . كما  
أن المرسحة تشير للوجه القبيح والنتائج الفضارة لوجود الانتهازيين ومراكز  
التوى حول مواقع الفكر الثورى وتعطيلهم لسيرة التطور ، برغبته الدائمة  
فى الارهاب وظلمن الحقائق ، لانهم يستفيدون دوما من تغيير الحقائق .

والفكرة الأساسية في مسرحية بلدى يا بلدى ، تتمثل في طبيعة موقف جماهير الشعب المصرى من عمليات الضغط والقمع التى عاشها وأسلوبه الخاص فى تجاوزها والتغلب عليها ، ومن هنا يأتى فهم رشاد رشدى للحظة المأساوية التى عاشتها مصر والأمة العربية ، فصورا أسباب الهزيمة والنصر • مصورا أن الهزيمة ظلام والانتصار نور ، فكانه على المستوى ، اللونى ، والكونى ، اتخذ الصراع بين النور والظلام ، كمثال للصراع بين النجاح والفشل أو للهزيمة والانتصار • « فقد جعل صورة النور والظلام تمثل الموتىة الأساسية ، فرسالة سيدى أحمد البدوى تحدد منذ البداية ، على أنها رسالة نور يهدف من ورائها الى فتح أعين المسلمين ، بعد أن اعتادت أعينهم الظلمة الكتبية (١٢) ، ويؤكد هذه النظرة السيد البدوى نفسه فى حوار مع فتى القرية الهام الثائر متولى •

السيد البدوى : ... ان شينا قد انطلقا فى قلوب الناس ويجب أن يشتغل عندئذ ، لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشركا أن تقف أمامهم •

متولى : أنا معك يا سيدى • ولكن الأمور تسير من سى الى أسوأ • • وكما سمعت الأمور زاد تواكل الناس وأمعنوا فى الاستسلام •

السيد : ... ربما كنت على حق ، فإذا طالبت الظلمة تعودتها العين واستحالت رؤية النور (١٣)

والجميع ركن الى التواكل ، فاستبعت الظلمة واستسلم الناس • والغريب أن أحمد البدوى رغم هذا التحول الذى يمر به النور الذى يشع من مرقه ، لا يعرف أن السلوجيين يجربونه ويمعنونه عن الوصول الى هدفه بصورته الحقيقية ، وتجى اللحظة التى يفتح فيها سيد أحمد عينيه على هذه الحقيقة لتمثل نفس اللحظة التى يأخذ فيها قراره بالصمت •

لقد أدرك سيدى أحمد البدوى - متأخرا - أن رسالته لا تصل بحقيقتها الى الناس ، وأن نوره قد تحول الى ظلام عم مريد به • ويحى هذا الاكتشاف بالنسبة له تأكيدا للصورة الأساسية للصراع فى المسرحية ، اذ انه يتحدث عن رسالته أو ما أراد ، وما وصل منها فعلا على أساس من النور والظلام • (١٤)

السيد : اذهبوا فلا شأن لى بكم بعد الآن • النور فى قلوب الناس ، الذى كنت أظن أنكم بصرتوه فأروه • ولكنكم أطفأتموه • فعمت البصائر • • وعم الظلام • • والنور الذى وهبني الله ، كنت أظن أنى أعطيته للناس ، ولكنكم عنهم حجبتوه حبستوه فى صدورى

ولأن وراء أحد ، ولذا لم يره غيري فكيف أدركه ؟ كيف أدركه ؟ سوف  
تشتد الطلبة ، وكرب المسلمين ، والكفار المستهين (٦٥) .

ويمكن القول إن الاحتكاك بين الخير والمتنحل في السيد البدوي ،  
والشر للتنحل في الذين يجيبون نوره عن الناس ، يرمز غالبا إلى الصراع  
الدرامي في المسرحية أو بمعنى آخر يرمز للجدل الدائم والقائم بين النور  
والظلام .

ونرى وفقا لجو الإجهاض للسيطر على المسرحية ، والاحساس المأسوي  
السائد فيها ، إن الظلام أو الشر ، لا بد أن ينتصر ، فالمقدمات تؤدي إلى  
النتائج ، فالجو العام الكئيب ، وتواكل الناس ، وعدم قدرتهم على الفعل ،  
وجشع السطوحيين ، ووجود المستنصر في داخل البلاد ، واغتراب السيد  
البدوي عن مريديه ، وتحول متولي دون أن يعلم ، إلى ملك غير متوج ،  
كل هذه المقدمات لا بد أن تصل إلى النتيجة المنطقية وهي انتصار الظلام .

وكون المؤلف قد جعل النور ينتصر ، لأسباب قد نذكرها أو لا نذكرها ،  
فيه مغالطة كبيرة ، وانتصار زائف ، لأن النهاية التي ظهرت بها المسرحية  
لا يمكن أن تكون هي النهاية الحقيقية التي كتبها المؤلف ، لأن البناء الدرامي  
في المسرحية لا بد أن يعتمد على منطق الضرورة والاحتسار ، فإذا كان  
الواقع مجهضا فلا بد وعلى المستوى الفني أن تنتهي المسرحية بصنورة  
مجهضة وليس العكس .

فيعد أن تم الظلمة كل شيء في مسرحية بلدي يا بلدي ، ويتجسد  
الخراب والضياع والاغتراب في مشهد يعد من أفضل مشاهد المسرحية ،  
إذ ينزل السيد البدوي من خلوته فوق سطح الشيخ ركن ليواجه الناس  
ويحثهم على الجهاد في سبيل الدين والوطن ، فلا يجد إلا أرواحا ضائعة ،  
مخدرة ، اغتربت عن عالمها الواقعي ، حيث لا تعرف أو تتعرف على السيد  
الإمام نفسه ، بعد أن حجبته الأساطير ، وحجبت حقيقته عنهم ، فيشعر  
سيفي أحمد البدوي - والمشاهد أيضا - بالاغتراب ويحس أنه أقرب الغربة .  
لقد اغترب عن مجتمعه ، وإن كان مستولا إلى حد كبير إلى ما صار إليه حال  
الناس ، لأنه اعتكف عنهم ، ولم ينزل لهم ، فاغتربوا عنه دون أن يدري ،  
فحينما يطلب فيهم لا يعرفونه ، وعندما يخبرهم بحقيقته ينكروه ، لقد  
تحول البدوي في نظر الناس إلى شيء أكبر من الإنسان ، قد تحول إلى  
أسطورة .

متولي : ( صارخا ) أيها الناس ليس هذا أحمد البدوي ، إنه ليس كما  
صوروه ، لقد جيبوه عنكم ، سجنوه (٦٦) .

وهنا تأتي لحظة اكتشاف السيد البدوي لحقيقة صورته عن نفسه ، وعند الناس ، لقد كان يظن أن صورته عند الناس ، هي صورته عن نفسه لأنه لم يدرك بعد اختلاف الصورتين - لخطا في الحكم - فيكتشف أن صورته عند الناس تختلف كثيرا عن صورته عن نفسه بتقدير الاختلاف بين الأسطورة والواقع ، وعندما يحاول - متأخرا بعد فوات الأوان - أن يوقفهم ، ويصرفهم بحقيقته كإنسان ، والتي حولها إلى أسطورة ، يفشل . وهنا يمكن القول أن رشاد رشدي قد التزم إلى حد كبير البناء الأرضي في رسم شخصية السيد البدوي التراجيدية ، إذ وفق في جميع لحظة الاكتشاف والانتقال في آن واحد .

إن جوهر المأساة في مسرحية بلدي يمثل في الإنسان الذي يفقد النور ، فالسيد البدوي يعمل منذ البداية على أن تصل رسالة الحق إلى الناس ولكنها لا تصل ، أي أنه لا شيء يتحقق ، ولأنه أخطأ الطريق دون أن يدري ، فيدرك متأخرا وبعد فوات الأوان المفارقة الأساسية بين ما ترغب ، وبين ما يتحقق بالفعل ، بين ما نريد أن نكون وما هو كائن بالفعل .

السيد : نحن يامتدح لا نصنع ما نريد ، لأننا لا نملك أن نكون ، ولأن من حولنا هم الذين يصنعوننا ، هم الذين يملكون أن نكون ، أو لا نكون كما يريدون ، ففيم أذن الصمت وفيم نكون ، وفيم السير ، والحركة ، والصمت آجدي والسكون (١٧) .

إن حالة الاجهاض التي نلمسها في بلدي يا بلدي تتعرض إلى تغيير على مركز الثقل ، فالتركيز على منبع ذلك الشلل عند السطوحيين ، كطبقة من الانتفاعيين الانتهازيين ، والذين يمثلون مراكز القوى المختلفة حول السيد البدوي ، أو محاولة مقصودة للامعان في التكرار والذي يوازيه للامعان في الامتلاك والمنفعة ، والذي يحقق تلك الصورة المجردة ، وهو في نفس الوقت يعطي للمسرحية الإمكانية المباشرة للإسقاط السياسي .

وفي المسرحية يسود جو الاجهاض والاحباط نتيجة لعدم النضج السياسي عند ناقل الرسالة من السطوحيين ومتلقيها من بسطاء الناس قلعبيين ، وليس عند صاحب الرسالة ذاته ، فالعيب إذن عيب التطبيق أو التنفيذ ، وعلى المستوى الفني في المسرحية عيب التوصل . فاحمد البدوي يأتي برسالة يعرف حدودها وقدراتها ، لكن الخطأ المأساوي لديه يتمثل في عدم المعرفة ، أو عدم الوعي بحالة العجب الموجودة في المجتمع الفني ينقل إليه رسالته .

وهنا تكمن إرثاته السياسية ، فتجىء نهاية المسرحية بمثابة لحظة تنوير يبرك فيها أحمد البدوي حالة الجنب ، لكنه رغم ذلك كشخصية دينية قبل أن يكون فائرا سياسيا ، لا يفقد إرثاته السياسية - وهذا ما يجب أن تشير إليه نهاية المسرحية كنتيجة منطقية لقرنات بناء الشخصية دراميا ، والتي جاءت نهاية المسرحية محملة بمغالطة في بناء الشخصية دراميا ، وجاءت نهاية المسرحية نهاية تصالحية مقبحة .

يتمثل الخطأ الأساسى عند أحمد البدوي كشخصية تراجيدية ، وفي حسن النية والثقة المطلقة ، وعدم متابعة الرسالة بين الناس ، لأن الذين عهد إليهم صاحب الرسالة ، بحملها وتوصيلها إلى الشعب يفشلون في ذلك عن عمد ، بل يحرفونها ليحصلوا صاحبها الإنسان ، أسطورة فوق مستوى البشر ، وعملية التحريف هذه تعود على طائفة السطوحيين بالنفع الكثير ، الذى يتوقف لو استيقظ الناس ، لو أدركوا وراوا النور الذى يريد البدوي توصيله إليهم .

إن السيد البدوي فى مسرحية بلدى يا بلدى مسئول عما وصل إليه الناس ، التى تعودت عيونها الظلمة إلى درجة جعلها تهرع إلى النور بمجرد رؤيته ، لا للسير على هديه كثائر ميامى ، بل للاتكال عليه كأسطورة دينية .

والخطأ هنا بقدر ما هو خطأ فردى لدى السيد البدوي ، هو أيضا خطأ جمعى ، يتمثل فى اللامبالاة الغريبة عند الناس ، التى يقابلون بها الخطر الداخلى والأجنبى معتمدين على بركات رجل الدين الذى يألوا فى وصم صورته على أنه أسطورة وليس انسانا مثلهم . إن خطأ الجموع يتمثل فى توكلهم واعتمادهم على القول الفيبى ، دون ادراكهم لقيمة الفعل الذى ينبثق من ارادة الوعي العقل .

الراوى : الناس يا سادة يا كرام ، فانيئن فقدوا الاهتمام عايشين يس علقشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا (٦٨) .

إن التواكل واللامبالاة وعدم النضج السياسى وعبودية النفس ، وتخرت الإنسان ، كلها عوامل اصطلم بها السيد البدوي الذى كان همه أن يحرر الإنسان ، فيلقى بتساؤلاته ولا مجيب .

السيد : لم يضعف الانسان ؟ لم يصبح جسدا بلا روح ، لم يصبح فبا مفتوحا كقم الحيوان (٦٩) .

وتقع مسئولية الاجابة على تلك التساؤلات على عاتق الشعب نفسه ، الذى ألقى بصيره وعمومه على عاتق السيد البدوي ، والذى يتعامل أيضا



جزءاً من المسئولية عنهما ،أتاح الفرصة باغتراه ، لتلاميذه الذين شوهوا صورته وحرفوا تعاليمه وقلموه للشعب على أنه :

**الراوي :** صاحب كرامات ومعجزات ، وعندهم من كفة ان الناس تلجأ اليه ، وتكتل عليه ، وتترك أمورهما بين أيديه ، وطبعاً : بين أيدي تلاميذه ومريديه ، فيصبح كل واحد من السطوحيين له كرامات ومعجزات تمام زى سيدى أحمد الامام ، وده اللى حصل وكان بإسادة ياكرام (٧٠) .

وينوع الكاتب المسرحى على نفس التيمة ، على مستوى آخر بين متولى فتى الغريبة الهمام وأتباعه وحاشيته . والذي تؤكد قصته مع أتباعه ، صحة ماقاله أحمد البدوى من قبل ، فان من لم يحرر نفسه أولاً لن يكون باستطاعته أن يحرر غيره ، والتيمة على نفس مستوى الماضي ، فحينما ينجح متولى التلميذ المخلص للامام فى الإطاحة بحكم الوزير الأرمنى بهرام . ويتولى هو الوزارة بنفسه ، بقية الإصلاح وتحرير البلاد من الظلام والفساد، يتكرر معه نفس ما حدث مع امامه ، وهو فى هذا أكثر براءة من امامه البدوى ، وهنا أيضاً مكن الخطأ . اذ تحول حاشيته هي الأخرى الى طائفة من المنتفعين اللذين يتناسون ثورتهم الأولى ، ويتحولون بالفعل الى مماليك جدد يخشاهم الناس ويختفون أمامهم كلما مرت مواكبهم .

وهنا يكون متولى تنويعاً على شيخه ، فكلاهما أفرط براءته لا يعرف ما يحدث لرسالته ، وكيف تقتل وتصل للناس مشوهة على يد الأعوان ، والحاشية الانتهازية .

ومن هنا جاء التركيز فى المسرحية على دور المتسلقين من مراكز القوى لحجب الحقيقة عن الناس ، ولكننا نعلم أن الأعوان دوماً من اختيار الحاكم ، وعليه تقع المسئولية على الزعيمين السيد البدوى ومتولى .

وتكون لحظة الاكتشاف بالنسبة لمتولى ، فى نفس قسوة اللحظة التى يكتشف فيها السيد البدوى ما حدث ، ولحظة الاكتشاف هذه بالنسبة لهما ، هي لحظة الإدراك ، أو لحظة فقدان البراءة ، وهكذا يفتح أحمد البدوى عينيه ، بعد فوات الأوان ليرى المأساة كاملة ، والظلمة التى اشتلت وقد أرادها نورا ، فيشتد احساسه هو الآخر بالظلم ، اذن مأساة أحمد البدوى ومتولى واحدة .

**متولى :** الناس ! الناس لا تلوث أحداً نحن نلوث أنفسنا بأيدينا هذه .  
لقد حكمت لأزبل كرب المسلمين . فماذا حدث . بيدي هذه زدت كرمهم كرباً . فهل هذا ذنب الناس ؟

## المسيد : ذنبيك انت ؟

متولى : نعم ذنبي .. وليس ذنبي .. فكيف يصنع الانسان ما يريد ،  
والذى يتحقق طول الوقت عكس ما يريد . فى الوقت الذى كنت  
اظن انى وفرت القوت للناس ، كانت المجاعة تقتلهم بالآلاف ولقد رايت  
الناس بنفسى تفر امام رجال ، كما لو كانوا وباء .. اتعلم يا سيدى  
لماذا ؟ لأن رجال الأحرار الثوار أصبحوا من أمراء المالك ، جنسا  
لنقى على الأفاعى فأصبحنا أفاعى تأكل الناس (٧١) .

وتأتى النخسة عنهما تكون كل هذه المقدمات قد تحولت فجأة ودون  
مجرد الى مصالحة بين القيادة والشعب والذى تحول فجأة الى نائر مدرك .

ملحمة : .. وسيمسح الناس ما تقول ، وغدا وبمغد وفى كل زمان ..  
وسيعرفون .. ما لا يعرفون الآن ، وستكون ياسيدى لا كما صورك ،  
بل كما أنت ، كما كنت دائما .. لا تعيش لنفسك . ولكن للبشر  
أجمعين .. تجاهد مع المجاهدين ، وتتن مع المظلومين ، وإذا ألم بك  
كرب ، فذلك لأن الكرب ألم بالمسلمين .. ولا تظن ياسيدى أن  
أحدا يستطيع أن يحبس النور مهما طال الزمن .. فالنور دائما يجهد  
طريقه الى الناس وينتشر (٧٢) .

ان نهاية المسرحية بهذه الطريقة ، تبدو شاذة وغريبة ، اذ كيف  
ينتهي الحق ، دون فعل وقوة تسالنه ، وكيف ينتج متولى فى جمع الشعب  
وهزيمة الكفار والقضاء على مراكز القوى أيضا ، كيف تتحول هذه النهاية  
وذلك الاحساس المأسوى الى انتصار ايجابى ، والناس هم هم لم يتشعروا  
والظلمة مازالت ، وقوى الشر على الأبواب والنفوس مازالت خائفة وسجيئة  
ولم تتغير .

الراوى : .. الجاني ماهاوش الجاني ، والحرامي طلعتة شريف ، والشريف  
عسلته حرامي والجرمين رايحين جاين احرار فى الدنيا : والسجون  
بالمظلومين مكثاته (٧٣) .

لقد عرضت المسرحية المأساة بكاملها ، بفساد الأوضاع المتفشى ،  
وبقدر ما تكون مأساة فرد هى مأساة شعب والاحساس المأسوى ، نشعر  
به تجاه هذا الشعب وتجاه قواده مثل سيدى أحمد البىوى والفتى الهمام  
متولى فى مسرحية بلدى يا بلدى ، أخذين فى اعتبارنا ماتضمنته المسرحية  
من أسفاطات سياسية .

والخطا المأسوى فى المسرحية على مستويين ، مستوى فردى يتمثل فى

«القيادة» ، سيدى أحمد البدوى ومتولى ، ومستوى جمعى متمثل فى الشعب الذى تواكل على الامام فى كل شىء .

ومن هنا يمكن القول ان البطل سواء كان فردا ، أو مجموعا فى مكونة نقطة ضعف أو عيب يؤدى به الى النهاية المأسوية .

فعلى مستوى الفرد نجد السيد البدوى والفتى الهمام متولى كلاهما يمثل مركزا ساميا على المستوى الدينى عند السيد البدوى ، اذ انه يمثل قيادة دينية ، بما لها من سمو المكانة ورفعة الشأن أى أن الطبقة الاجتماعية عند البدوى ، والمركز الاجتماعى أكبر من الانسان العادى ، ومن هنا ضمن البدوى كبطل تراجيدى ، عظمية الشخصية .

وعلى نفس المستوى يمثل البطل الصنو الفتى الهمام متولى مستوى القيادة السياسية وهو أيضا فى مركز اجتماعى أكبر من الانسان العادى ، لكن الملاحظ أن الاثنين يسقطان فى نفس الخطأ المأسوى الذى له أكثر من جانب . الجانب الأول : يتمثل فى البراءة السياسية لدى البدوى والفتى متولى ، أى انهما نزلا معترك الحياة السياسية غير مؤهلين ، أو مسلحين بأسلحة رجل السياسة ، والجانب الثانى : هو انفصال السيد البدوى ومتولى عن جماهيره ، أو بمعنى أكثر دقة . اغتراب السيد البدوى عن المكان الحقيقي للنضال فى وسط الجماهير ، دون ادراك منه بخطورة اغترابه الاجتماعى ، فاعتربت عنه الجماهير أى انفصلت القيادة عن جماهيرها ، ونفس الخطأ قد تكرر لدى متولى ودون وعى منه ، اذ عملت مراكز القوى الجديدة أن تسقطه مأساويا .

ان السيد البدوى ومتولى كليهما جاءت لحظة التنوير ، وأدرك المأساة بعد فوات الأوان . ولم تخدعنا اطلاقا تلك النهاية التصالحية والمتفائلة والمقحمة على العمل ، لأن الواقع مأساوى ، ولا بد أن تكون النهاية مأساوية لخطأ فى القيادة .

أما الخطأ الجمعى فيتمثل فى تواكل الجماهير وغياها عن الفعل ، مما يؤدى منطقيا الى انتشار الفساد ودخول الاعداء الى أرض الوطن ، فلن تنفع كرامات البدوى فى طرد العدو . ومن هنا كانت النهاية المأساوية على مستوى الفرد والمجموع .

فرغم أن البطل اتخذ اسم السيد البدوى وهو اسم له مركزه من القداسة الدينية المصرية ، الا أن مكونه الذاتى من ناحية الخطأ المأسوى والطبقة الاجتماعية وحرية الإرادة فى ارتكاب الفعل ولحظة الادراك التى تأتى متأخرة ، والنهاية المأسوية ، كلها توشى بمكون ذاتى لبطل تراجيدى غير مصرى على الإطلاق .

## مراجع وهوامش

### الفصل الثانى

- (١) د. لويس موسى ، أسطورة الديرست وللحاجم العربية ( القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٨ ) ص ١٩٢ ، ١٩٤ .
- (٢) د. شكرى عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ( القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ) ص ٦٩ .
- (٣) د. عبد القادر القلق ، « الزير سالم بين السيرة والمسرحية » ، مجلة المرح ، عدد ٤٨ ، ديسمبر ١٩٦٧ ، ص ٥ .
- (٤) ألفريد فرج ، مسرحية الزير سالم ( القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧ < ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٥) المسرحية ص ٣٦ .
- (٦) للمسرحية ص ٢٨ ، ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (٧) للمسرحية ص ٤٧ ، ٤٨ .
- (٨) للمسرحية ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (٩) للمسرحية ص ١٢٢ .
- (١٠) للمسرحية ص ٧٧ ، ٧٨ .
- (١١) للمسرحية ص ١٢٣ .
- (١٢) الزير سالم بين السيرة والمسرحية ، مرجع سابق ص ٥ .
- (١٣) للمسرحية ص ٦٧ .
- (١٤) للمسرحية ص ١٢٢ .
- (١٥) للمسرحية ص ٥٤ .
- (١٦) للمسرحية ص ٦٧ .

(١٧) أرمطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ( بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ) ، قرة ١٤٥٣ أ ، ص ٧ - ١٢ .

• (١٨) للمرحية ص ١٧

• (١٩) للمرحية ص ٦٢

• (٢٠) للمرحية ص ٩٦

• (٢١) للمرحية ص ١٢٥

(٢٢) ميخائيل رومان ، مسرحية الدخان ، الزواج ، سلسلة مسرحيات عربية : القاهرة : دار الكاتب العربي ، فبراير ١٩٦٨ ) ص ٤١ .

• (٢٣) مسرحية الدخان ، ص ٢٣

• (٢٤) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ص ٢٨

• (٢٥) للمرحية ، ص ٣١

• (٢٦) للمرحية ، ص ١٠٠ ، ١٠١

• (٢٧) للمرحية ، ص ٢٢٦

• (٢٨) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٢٩) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٣٠) للمرحية ، ص ١٠٢

• (٣١) للمرحية ، ١٢٦ ، ١٣٠

• (٣٢) للمرحية ، ص ١٣٤

• (٣٣) للمرحية ، ص ١٠٣ ، ص ١٠٤

• (٣٤) للمرحية ، ١٢٨

• (٣٥) للمرحية ص ٦٥

• (٣٦) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٣٧) للمرحية ، ص ٤١

(٣٨) أمير اسكندر ، « لفتلون والصراع ضد الكهر في مسرحيات ميخائيل رومان » - مجلة المسرح ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ .

• (٣٩) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ١٠١

(٤٠) روبرت يروستاتين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ( القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، بدون ) ص ٢٦ ، ٢٢ .

• (٤١) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ٥

- (٢٣) علي الزاوي - مسرح الدم والدموع ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مطبوعات الجديد ، ١٩٧٢ ) ص ١٩٦ .
- (٢٤) بيير آجييه توشار ، للمسرح وقلق البشر ، ترجمة د- سامية ناصيف ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧١ ) ص ٣٦ .
- (٢٥) مسرحية المتنان ، مرجع سابق ص ٤٥ ، ٤٦ .
- (٢٥) المسرحية ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .
- (٢٦) المسرحية ، ص ١٣٦ .
- (٢٧) مسرح الدم والدموع - مرجع سابق ، ص ١٦٤ .
- (٢٨) انظر : د- شكوى عياد ، مجلة الكاتب ، السنة السابعة ، العدد ٧٢ ، مارس ١٩٦٧ ، ص ١٤٥ .
- (٢٩) د- علي الزاوي ، فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني ( القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ عدد رقم ٢٤٨ ) ص ١٤٥ .
- (٣٠) روجيه جاروسى ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم ( بيروت : مكتبة الآداب ١٩٦٧ ) ص ١٧٠ .
- (٣١) مسرحية المتنان ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- (٣٢) آرثر ميللر ، د الناس والانسان العادى ، ترجمة رياض عصمت ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٦ ، ص ٦٤ .
- (٣٣) آرتور هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ١ ، ج ٢ ، ترجمة د- فؤاد ذكرى ( القاهرة : الهيئة العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧١ ) ص ١٠٥ .
- (٣٤) د- احمد ابراهيم الهوارى ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ) ص ٤١ .
- (٣٥) مارجرى بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة ، دؤى خشبة ( القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ ) ص ١٢٣ .
- (٣٦) تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ١٤٩ .
- (٣٧) د- عبد الرحمن بدوي ، ترجمة في الشعر لأرسطو ، هاشم رقم ٧٢ ( بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ط ٢ ) ص ٢٧ .
- (٣٨) ألدريش ميكول ، للمسرحية المالية ، ج ٥ ، ترجمة د- نور شريف ( القاهرة : المصرية للكتاب والترجمة ، مارس ١٩٦٦ ) ص ١٩٤ .
- (٣٩) أوديت أصلان ، في للمسرح ، الجزء الأول ، ترجمة د- سامية ناصيف ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠ ) ص ٢٠٨ .
- (٦٠) د- رشاد رشدى ، مسرحية: بلدى يا بلدى ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨ ) ص ٢٥ .

- (٦١) مسرحية بلدي يا بلدي ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .
- (٦٢) د<sup>٥</sup> عبد العزيز حمودة ، مسرح وشاد رشدي ( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٢ ) ص ٢٧ .
- (٦٣) مسرحية بلدي يا بلدي ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
- (٦٤) مسرح وشاد رشدي ، مرجع سابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
- (٦٥) مسرحية بلدي يا بلدي مرجع سابق ، ص ٢٢٠ ، ٢٣١ .
- (٦٦) للمسرحية ، ص ٢٢٨ .
- (٦٧) للمسرحية ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .
- (٦٨) للمسرحية ، ص ٣٧ .
- (٦٩) للمسرحية ، ص ٤٢ .
- (٧٠) للمسرحية ، ص ٥٠ .
- (٧١) للمسرحية ، ص ٢١٩ .
- (٧٢) للمسرحية ، ص ٢٣٢ .
- (٧٣) للمسرحية ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .





## الفصل الثالث

---

### البطل في المسرح الشعري



## ١ - الفتى مهران

عبد الرحمن الشرقاوي

نشرت هذه المسرحية وعرضت في عام ١٩٦٦ ، في أحد عشر منظرا ،  
وكتبت بالشعر الحديث .

في مسرحية الفتى مهران يتلبس عبد الرحمن الشرقاوي موضوعا  
يدور حول شخصية « بطولية شمسية » (١) ، يصير من خلالها عما يدور  
في الواقع ، وما يمانيه من احباط نفسي ، لعدم القدرة على الفعل الايجابي ،  
وصرف اهتمامات الناس عن واقعهم ، الى « حروب خارجية » (٢) لا شأن  
لهم بها في تطوير وطنهم ، والاستعانة بالانتهازيين والمتافقين لضرب  
الاصوات التي تنادي بتجاوز المصالح الشخصية ، والالتفات لبناء الوطن .  
فتلعب الفرقة بين صفوف أبناء الوطن ، فيقضي كل منهم على الآخر ، ويضل  
على تصفيته ، فيصغر الجو في النهاية للأمير صاحب المؤامرات الذي  
يتربع وحيدا في النهاية على كرسى الحكم ، لا منافس ولا جمارض .

ان مهران ابن للأرض والشعب ، نموذج تتمثل فيه الأمان والأحلام ،  
يحمل في داخله قوة فكرية وروحية ، ويعمل على تأكيد العدل والحرية  
بين أبناء أمته ، حتى لو أدى ذلك الى الاستشهاد .

مهران : ... هكذا نحن شققنا في صخور الجبل الصلد بيوتا ، وأقمنا فيه  
دولة تفرض العدل ، وتعلم بحياة فاضلة .. وهي تبني بلوديات  
علاقات البشر ، وورثنا من تقاليد الصماليك العظام .. وأخذنا من  
تعاليم الفتوة ، واتخذنا من علي والحسين مثلين في النضال الحر من  
أجل انتصار الحق والحكمة والعدل ... وتحقيق السلام .. ثم  
الاستشهاد من أجل الذي نؤمن به (٣) .

ويرى الناقده رجاء النقاش أن الفتى مهران ، بقدر ما كانت شخصيته مستوحاة من الجو التاريخي في عصر المماليك ، فإنها أيضا مستوحاة من كل الأبطال الشعبيين الساخطين على السلطة الظالمة . ولعل أقرب هؤلاء الأبطال إلى ذاكرتنا ، هو أدهم الشرقاوى (٤) .

إن شخصية مهران تمتد « محصلة لشخصية البطل المصري » (٥) الذي أبدعه الشعراء الشعبيون المجهولون ، مثل الظاهر بيبرس ، والوزير سالم وعلى الزبيق ، وهناك الكثير من معاني الفتوة في شخصية مهران ، فهو شجاع وقوى ، مخيف للأعداء ، ويبحث الأمان في الأصدقاء ، وهو بانفصاله عن المجتمع ليعيش في دولته التي أقامها ورفاقه فوق صخور الجبل ، أشبه بـصماليك مصر الجاهل ، الذين انفصلوا عن مجتمعهم رفضا لتقاليدهم ، ولتحقيق التوازن بين الطبقات ، فكانوا يسرقون من الأغنياء ، ثم يوزعونه على الفقراء ، كنوع من العدل الاجتماعي . ومن أشهرهم الشنفرى ، وعروة بن الورد ، وتأبط شرا . لقد كانوا شعراء وفرسانا . والفتى مهران ورفاقه ، بهم الكثير من صفات الصماليك .

وقد يجسد الخيال الشعبي صورة البطل الشعبي النموذج ، بصورة بطولية مبالغ فيها ، فيرفعه فوق مستوى البشر العاديين ، إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة . قوى وجبار . لا يهزم أبدا ، ولكن عبد الرحمن الشرقاوى اقترب منا ببطله ، وجعله إنسانا عاديا مثلنا ، قرأنا أنفسنا فيه كبطل وعادى في نفس الوقت ، يحلم بأحلامنا ، الصغيرة ، لكنه يتجاوزنا بالقدرة على الفصل ، والعمل ورفاقه ، على تحقيق الحلم ، من أجل انتصار الحق والعدل والحرية . ففي شخصية مهران نجد المنتصر الواقعي ، فهو يعيش نفس التجارب الحياتية التي نعيشها ، وما فيها من عثرات وانتصارات ، يفرح ويحزن ، يحب ويكره . فهو إنسان عادى جدا ، نموذج لبطلنا الحديث ، الذى يحمل في داخله كما هاتلا من البراعة .

**مهران : ... ومستثمر الضحكات أسدء النواح**

وتختفى كل الذئاب .. وينتهى عصر المذاب ...

... والقلب يهجع حالما تحت الظلال بقدم أعياد الحصاد (٦) .

لكن فتاة الحى سلمى ، تمتلك وعيا أكثر ادراكا من بطلنا مهران ، فهي تدرك براءته الزائفة ، في تعامله مع متناقضات الواقع ، وتخفى استراتيجته في أحلامه الرومانسية .

سلمى : هذا التفاؤل كله بالرغم ما حولنا ، هو خدعة بلهاء تعمينا من  
الاشواق

فى طرقاتنا ...

يل يزحف الزمن الرهيب ، يجتوده .. يظلاله .. بسجونه ..  
هو ذاك يقبل يا فتى ليحول الدنيا بما فيها الى سجن كبير .. وليجمل  
المستقبل البسمام مصيدة الرجال الحالمين .. فاذا بكل خوالج  
النفس الابية .. مثقلات فى الصدور .. لا شيء منطلق .. وحتى  
الحب يجسده خائفا لا ينطلق .. لا شيء فى هذا الأفق ..  
غير الآتين (٧) .

وتبدأ هنا أخطاء بطلنا .. فهران حالم .. ومتفائل ! ويرى  
برامة كاملة . وتترك سلمى خطورة براءته ، وتتوجس من شر ، لا بد أتى ،  
فالقوى المضادة للثورة ، والعدل ، لاترضى أن يسود العدل ، وتشمل  
الطمانينة جميع الناس . ان هذه القوى المضادة ، والتي يتزعجها الأمير  
وبطانته من محترفي السلطة ، تستخدم كل الأساليب ، لتقويض أحلام  
وأمال الشعب ، ولتفرض سلطانها وسلطتها على الجميع ، حتى ولو بالخدعة  
لتنفيذ إرادتها الذاتية على حساب إرادة الشعب .

الأمير : ... تعلم أن الشرف خديعة .. عملة ضغفاء العقل ..  
ملك أبله (٨) .

ويعود الصراع فى المسرحية ، ضد إرادة دولة تحكم الناس بالفقر  
والجوع والسجن ، ممثلة فى الأمير وأعدائه من جهة ، مستخدما كل  
أساليب الخداع والإغراء والتحايل ، ومن جهة أخرى مهرا ن ورفاقه ، حيث  
إرادة الحق والعدل والحرية .

والأمير يدرس أساليب كثيرة للإيقاع بمهران ورفاقه من الفتيان ،  
الى الركوب للحياة الرعية الهائنة فيخده فيه جنوة الوطنية والإرادة  
الثورية . وقد يلجأ الأمير الى الخديعة ، مثلما فعل مع مهرا ن نفسه ،  
حينما استقدمه الى قصره ممتيا اياه ، بأن ينصبه قائدا للجيش ، وأن  
يفرقه فى حياة رخوة هائلة .. حتى ينسيه حياة الرجولة والشجاعة  
والفتوة الكريمة .

ان الصراع فى المسرحية - كما يقول عبد الرحمن الشراوى -  
يحدث دائما بين ما هو منبثق ، وبين ما هو منهاد ، وهذا الصراع هو الذى  
يصنع أحيانا مأساة الأبطال ، على اختلاف سلوكهم ، حسب شخصياتهم ،  
وتكويناتهم النفسية ، والاجتماعية واحساسهم التاريخي (٩) .

فالتصراع الغرائفي ، يمتد أساسا على ممارسة الإرادة الواعية لشخص المسرحية ، حسب موقف كل شخصية وتكوينها وتراثها وثقافتها . ولتضرب مثلا لذلك ، بتقوية أخرى على الصراع . بين القاضي بجير ، وحسام تابع الأمير . حيث يزرع حسام القاضي بجير ، وهو يزحف على بطنه لقاء حصوله على دنانير الأمير . فيتوقف بجير ، ليفضح حسام . ويؤكد أن كليهما . يزحف على بطنه وينحن . وأن اختلفت أشكال الهانة .

بجير : ( يرمي بالكيس جانبا ويواجه حسام بغضب مفاجئ ) . ماذا تعرف عني أنت ؟ أفلا تركع بالساعات وراء الأبواب المغلقة . وتخرج للناس مهيبا ترفع رأسك ! تدغدغ أطراف الكلمات الكبرى . عن شرف العهد . ونيل الفارس ! وبهذا ترضى عن نفسك ، نساء العالم . يشقنك ، ورجال القصر جميعهم يحترمونك .

مع هذا . من أنت ؟ أجبت ؟  
الثروة . منحتك القوة . والقوة تمنحك الحق . خلق شرص ذو أظفار (١٠) .

بجير كمتقف مقهور لا يقبل مبادئ الكرامة من فاقدها ، فكيف وحسام تابع ، فقد كرامته من زمن ، أن يملأها لبجير . وهنا تظهر بوضوح إرادة بجير الواعية ، وإدراكه لسقوطه ، عند صراعه مع الأطراف الأخرى .

ثمة عقدة ، قصد إليها الشرقاوي من خلال اصطدام الطابع والافكار لشخصياته ، قاصدا خلق جو خاص يضرب فيه متلقيه ، دون التركيز على عقدة ممينة شأن الدراما التقليدية . ذلك أن العقدة في الدراما الحديثة تظهر مختلطة في ثنايا أحداث المسرحية وشخصوها غير حافلة بمبدأ محاكاة الفعل الأرسطي الذي يجعل المسرحية خاضعة لترتيب منطقي ، طارحا لزامات الحياة الواقعية ، وحوادثها في عمل واحد له بداية ووسط ونهاية ، وأنا تعرض الإزمات في شكل لا يخضع لترتيب منطقي تسلسلا كما في الحياة الواقعية ، إذ أن الحيلة خليط من المتناقضات . كل ذلك من شأنه أن يدفع المتلقي الى المشاركة في القضية المطروحة أمامه ، عن طريق تلك الصدمة الفكرية ، والتي تجعله يفكر بعقله فيما طرحه الكاتب ويتخذ منه موقفا رافضا عامدا على تغيير المطروح نحو الأفضل ، ومستوعبا الدرس التعليمي التي طرحته المسرحية ، فيرفض أية قيمة سلبية أو اتهامية تمارسها الأبطال في المسرحية .

يرفض المتلقي تنازل بهران . لأن في تنازله تكمن سقطته ، وموته

المعنوى كبطل ومناضل وثائر . ان مهران يتنازله يكون قد سبسط في  
خطر رفاقه ، وفي نظر المتلقي أيضا ، لأنه خان تعاليم الفتوة .

الحصانة : مات الفتى مهران يوم ترنخت خطواته للقصر تنتظر القاتم (١١)  
وتكن المفارقة المحيية ، في أن الفتى مهران نفسه ، قد جدد منذ

البداية شروط اللعبة من قبل ، فالتنازل معناه الموت .

مهران : ( للجميع ) اذا صرت يوما الى خائر من دعاة التنازل ، اذا ما غفوت  
ذليلا يساوم أو يتهاون فلا تتركوني . . . بهمه الفتوة لا تتركوني . .  
بل فاقتلوني (١٢) .

ولكن الفتى مهران . . المثال . . قد سقط ، ومات معنويا ، لأنه  
مهادن الأمير . . وكأنه حقق أطماع مي زوجته ، التي تحلم بالمكاسب  
الذاتية ، لها ولأطفالها ، كنموذج بوزجوازي يفضل المصالحة ويتقن  
السلامة .

معي : . . . لم لا تسامر عسرك . . لتمش كثيرك ، اسبح مع التيار . .  
انك لست تعرف ما يكون . اصنع كما الرجال الاذكياء الآخرين . .  
تدب الحياة لما تريد (١٣) .

ويرفض مهران في البداية ، لكنه يستجيب . بعد ذلك . ربما لوجود  
عيب أو نقص كامن فيه ، وربما لاستعداده أصلا للتنازل ، وما رفضه في  
البداية لا نوع من المكابرة .

ان قبول مهران لمسايرة روح عصره ، والسباحة مع تيار الهزيمة  
والخيانة ، انما يقترب الى حد ما استجابة مكبت لقتل الملك دتكان ،  
. . فكلاهما لديه الاستعداد في داخله ، ليقوم بسقطته ، والتي تتمثل في  
الطموح الزائف . وما مي عند مهران الشرقاوي ، أو ليلدى مكبت عند  
مكبت شكسبير ، الا محرك للفعل ، أو نقطة هجوم ، وجهت صداها عند  
كلا البطلين .

فمهران حقق ارادة مي ، لتنهزم ارادته ، وينحبط الى قصر الأمير ،  
وهو لا يدرك ان هناك مؤامرة تنسج خيوطها للقضاء عليه . يخطئ لها  
الأمير وقاضيه بجير .

معي : . . . لا تجبل من مهران شهيدا يامولاي . . يحج الناس الى قبره  
ويقومون على ذكره ، تذكر ان أنت قتلتها . . لصرنا نحن فتى في  
العين . . ولن يذكرنا التاريخ . .

ليمت حياها مولاى ، لكيلا يصبح أسطورة ، لنشوهه ، ولنسقطه  
من الأعين فلندفنه من علياته كى يتحطم .. هو تمثال فليتهشم ...  
لنلوث صفحة مهران .. وصلايته ..

سيمعرض عنه كل الناس .. ويستفشون ثيابهم ان مر عليهم  
ليمنب من تحقير الناس .. فهو رهيف الاحساس (١٤)

والى حد كبير نجحت خطة بجير والأمير فى تلويث صفحة مهران ،  
ولقد كان لمهران دور كبير فى تحمل المسئولية عن فعلته ، فلم يجبره  
أحد فى التعامل مع الأمير وأعوانه والتخل عن شرف الفتوة - تحت أى  
ستار ، أو ادعاء للبهادة أو الالتفاف داخل العدو - فقد سقط عندما  
ذهب وبارادة كاملة وحررة ، الى قصر الأمير ، ولم تنجح محاولات فتاة  
الحى سلمى فى رده عن مهادنة الأمير .

سلمى : ( تندفع الى مهران مستمطفة ) يافتى الفتيان لانهب الى قصر  
الأمير .

ولكن مهران لم يجد بدا من الاستسلام مبررا أهمية ذهابه الى أعدائه  
مرتكبا الخطأ المأساوى دون ادراك لفداحة الجرم ، انه قصور فى الحكم  
يودى بالبطل الى النهاية المأسوية .

لقد تفرق الأصدقاء رفاق الفتوة من حول بطلنا الذى حاد عن  
الطريق الثورى ، والذى دعا من قبل الى قتله ان صار خائفا من دعاة  
التنازل ، ولانه قد تنازل فانه يعتبر فى عداد الأموات على المستوى  
المعنوى ، اذ يخطئ فى التقدير ، وينهب بارادته الى قصر الأمير .

مهران : ان هذا هو الحل الوحيد ، انه الطريق لاختيار الآن فيه .

سلمى : سيقى لا تتنازل .

مهران : عشت عرى كله ضد التنازل .. غير انى الآن مضطر اليه .

سلمى : سيقى لا تتنازل .

مهران : مسوف أغدو قائدا للجيش ، لا يستمع الجيش لأمر غير أمرى  
( بأهمية ) وبهذا سأقود خير فرسان الأمير ..

ثم أمضى بهم إفتح أبواب السجون لرفاقى فى جماعات الفتوة .

سلمى : ( شبه ضارعة ) سيقى لا تتنازل .



**مهران :** ( مستمرا في الدفاع ) ثم نبض وحشود الناس ياملئ الى الساحل المحتل .. كي نبيلهم عنه .. ونبض بمد هذا للحدود .. بحشود وحشود .

**سلمى :** سيدي لا تتنازل .

**مهران :** ( بضيق ) ذاك يا سلمى هو الحل الوحيد .. فاذا ..

**سلمى :** ( تقاطعه ) أنت تعلم : انهم لن يتركوك .  
لن يطيعوك .. اتفهم .. لن يكونوا أبدا من أصغائك ، انهم يا فتى  
الفتيان فرسبن الأمير ألفوا كركك .... سيدي لا تتنازل ،  
لا تناور ان هذا كله ضد طباعك (١٥)

لقد كان مهران يهدف من هذه المناورة هدفا نبيلاً كما يدعى ،  
وبما ، ولكنه ليس مؤعلا لأن يسلك هذا الطريق ، فهو ليس طريقه .  
لقد سقط مهران لأنه أساء التقدير ولم تكن الظروف المحيطة في صالحه .  
ويرى عبد الرحمن الشرقاوى أن الفتى مهران في ضعفه كان ضحية  
للظروف الاجتماعية التي أحاطت به ، ولكن مساومته لم تكن قدرا  
محتوما ، فهو مسئول عنها . مسئول عن هذا الموقف الذي اختاره ، موقف  
المساومة ، ثم التنازل تحت وهم المناورة ، ليكسب الشعب . لكنه كان  
يناضل بغير أسلحة ولهذا انهزم ، وفي هذه الظروف كلها نستطيع ان  
نحدد مدى مسئوليته (١٦) .

لقد سار مهران في تنازله للأمير شوطا كبيرا وبارادته ، ولا بد  
أن يكمل الشوط ، ليحقق الأحلام في تخليص البلاد وقيادة الجيش ، لكنه  
سيظل يحلم ، ولتظل برأته وسوء تقديره دون وعي منه ، انه يسرع  
نحو نهايته ، وسيكتشف مأساته وتأتي لحظة التنوير ، لكن بمد فوات  
الأوان .

**الأمير :** ستبقى هاهنا تكتب شعرا في سجايانا ... ستبقى هاهنا حتى  
تكفر عن خطاياك التي سلفت ، وحتى تملن للناس بأنك ثبت عما  
كان في الماضي .

**مهران :** ( مذهولا ) الفخاخ السوداء حل طريقى .... واذن فالامر  
ما كان سوى مصيدة لي يا أمير ، ليقول الناس اني تابعك  
ليقول الناس اني خنت ماضى جيمع ، وعهودى مع فتيسان  
الحصى (١٧) .

وهنا فقط تأتي مهران لحظة الإدراك ، فيفقد برأته ، ويدرك مأساته  
ويصل الى لحظة الاكتشاف .

الأمير : ان تكن ترفض ما عرضته .. فلتنصرف .. انصرف  
 مهران : انصرف ! بعد ان شوهتني .. انصرف .. هكذا مثيل شحات  
 فقير .. عندما يطرد من باب الأمير (١٨)

هكذا تنازل مهران وانهزم امام دسائس الأمير ورجاله ، ومهران  
 هنا بطل يشعر بمسئولية شخصية نحو ما في الحياة من فظائع صارخة ،  
 وهو يكافح الى تغيير تلك الحياة ، ولكنه يدرك في مرارة ما في نفسه من  
 ضعف ، ويحس بعجزه فيناور فيسقط في اليأس او ما يشبه الجنون ،  
 مثلما تفعل أبطال تشيكوف .

لقد هادن نوعية لا تهادن بل تناور ، ومهران لا يجيد المناورة فسقط ،  
 لا للؤم فيه ولا خسة ، لكن لضعفه في اسامة التقدير ، وفي عدم ادراكه  
 لقوانين اللعبة ، لقد تعامل بشرف الفارس مع أناس غير شرفاء ، لقد نزل  
 ميدان السياسة غير مسلح بأسلحتها ، ولبرائته الكاملة في التعامل ببطل  
 انتهى نهاية مأساوية ، ومات موتاً ممتنواً ، والذي يعد كتبوتية على موت  
 السلطان على المستوى المادى بواسطة الأمير وأغوانه .

ولم يكن التنازل أو المهادنة هو السقطة الوحيدة للفتى مهران ،  
 بل سقط قبل ذلك ، عندما تسلمت لفزاده النزوات نحو حليمة صديقه  
 المسكين هاشم ، عندما أحب سلمى الفجرية ، لقد وقع في قبضة الحب لأنه  
 كان شاعراً وفناناً قبل أن يكون ثائراً ، ولكن الحب بالنسبة لمهران نقطة  
 ضعف تهدمه بالانهيار ، وهو حب يجلب عليه العار ، ويتنافى مع شرف  
 الفتوة ، لأنه حب غير مشروع ، فسلمى زوجة هاشم صديق مهران وزميله  
 وأمين أسراره .

سلمى : أنا ما أحببت غيرك .. وساقضى العمر لا أعشق غيرك فوجودى  
 كله لا شيء الا ظل حبي لك أنت .

مهران : ( بمرارة ) اننا نكذب بالفعل على الناس ، لكن نخفى شيئاً صادقا  
 وجليلاً ونبيلاً ، هو ذا الحب يا سلمى ...

مهران : أنا سقطت إذن ! أترى الفتى مهران ياطمه سقط  
 ( طه لا يجيب )

اسامة : ايخون هاشماً وهو كابنه ؟

مهران : أنا لم أخنه وانما ..

اسامة : بل أنت تكذب .

ويلتمس طه العمدة المنذر لمهران ويدعو للحفاظ عليه ، فهو ليس  
ممصوما .

طه : ... ان كان أخطأ فلنصنه ، من ذا يجعل عن الخطأ حتى النبيون  
الكبار وآدم (١٩) .

لقد اغترب مهران عن رفاقه وسقط ، ولما يكتب أغنية الكفاح للأرض  
وللمحق وللحرية ، ويقدر سمو مهران وشموخه في عيون أهل القرية ،  
يبدو السقوط أمام البسطاء من الفلاحين ، مروعا ومجلجلا وقظيما .

**الفلاحون والفلاحات :** لعنة الله عليها وعليه .. اننا كنا على أهبة ان  
نمشي وراءه للحدود .. كنت حامينا .. كيف نمشي الآن خلفك !  
أنت يامن كنت تمثالا عظيميا للأمانة والنبالة .. كيف تختان  
صديقك .. كل شيء باطل في هذه الأرض اذن ... كل شيء  
ساقط ، ان كان مهران سقط (٢٠) .

والبطل التراجيدي لأنه يسير مغمض العينين ، فان خطاه الأول  
تتوالى بعده أخطاء ، فعندما ابتعد مهران عن الناس أثناء مسيرة كفاحه ،  
وعزل نفسه ورفاقه عن الفلاحين من أهل القرية ، حدد نفسه في طريق  
النضال الفردي ، مع قلة من شباب الفتوة ، ولم يرتق في نضاله فيتعامل  
مع الجموع ، ومن هنا كان خطأ الوصاية الذي مارسه مهران نيابة عن  
الفلاحين وبعبء عنهم .

**سلمى :** أنت أيضا يا فتى الفتيان مهران ..

أهجر عزلتك .. امتزج بالناس في القرية .. عش في قرينك  
... ..

صابر : لم يافتى الفتيان تمكث ها هنا ؟ لا تبق في الجبل البعيد ،  
عش بيننا .. ستكون ممقلا الحصين اذا نزلت بنا (٢١)

ويتأخر مهران في التضامن مع أهل القرية ، لأنه لم يكن مؤمنا إيمانا  
كافيا بحركة الجوع ، وكبطل تراجيدي يدرك هذه الحقيقة بعد فوات  
الآوان .

**مهران :** ... ليتنا كنا اعتصمنا ها هنا وسط البلد .. في زحام الناس  
حيث الحب والتأييد أقوى قلعة تبتعنا .. غير أننا قد عزلنا أنفسنا  
فوق الجبل (٢٢)

ان مهران ضحية ظروف اجتماعية ، الى جانب قدرته على الاختيار .

ويمكن القول أن سقطة مهران تمثل أيضا في تصويره للمعرفة الكاملة ، ففي أكثر من أربعين مرة في المسرحية كرر مهران تأكيد معرفته الزائفة ( اني لأعرف ) ، وتذكرنا تلك المعرفة بسقطة أوديب اذ تجاوز قدره كائنسان فان ، وتقدم مستخدما ذكاءه للإجابة على أسئلة الاسفنكس .

ان مهران قد أخطأ أيضا في حكمه ، عندما وضع السيف في أيد أعدت للفاش ، فكانت الطامة الكبرى ، رغم أنه هو نفسه يدرك ذلك ، عندما وجه لومه للسلطان في رسالته التي أرسلها له مع شباب الفتوة ، وتحدث المفارقة في أن ما يحذر منه مهران ، لا يسقط فيه الا مهران .

مهران : ... قل له لا تضع السكين في أيد أعدت للفتوس ، ... قل له ان المناجل للسنايل ولأعياد الحصاد لا لهامات البشر ... قل له يا أيها السلطان أترك عزلتك ( في انفجار أشد ) اختلط بالشعب يصبح قلمتك (٢٣) .

ويمكن الى جانب الأخطاء السابقة في المكون الذاتي لتكوين مهران كبطل تراجيدى حديث ، أن نضيف عيبا جديدا ، وهو العيب الخلقى ، فثلما كان لدى أوديب عرج خفيف يكاد أن يوشى به ، نلاحظ منذ البداية أن مهران مصاب بدهاء الصدر ، فيسعمل كثيرا ، ويؤكد هذا زوجته هي .

هي : ياسيدي ما عاد جسيك يحتمل هذا الشقاء ولا الطراد  
... ..

مهران : لم يعد غير المرض ...

أي عار أن يهزم الداء جسم الحر ... عاريا مرض  
... ..

لم يعد لي الآن غير الألم ... رثتي تسبح في بحر دم .  
... هكذا أصبحت يا مهران ... صلوا يتمزق ... وكيانا يتهم  
... وفقرنا يتبدد (٢٤) .

وفلا انهمد الكيان وانتهى مهران نهاية مأسوية ، فلقد تغيرت الحياة ، وسجن مهران في دائه القديم ، وبقي وحيدا تحوم حوله آلاف الشبهات فكأنه قد مات معنويا ، ولم يقل الذي يريد ، ولم يحقق الفعل الذي بداه .

مهران : أنا ذا أمضي وما قلت الذي كنت أريد ، لم يزل عندي أشياء تقال  
أنا ذا أمضي وما قلت الذي عندي ... وما حققت حلما واحدا (٢٥) .

الفتى مهرا ناثر مصرى عصرى يخاطب عصرنا ، يتحدث عن مشاكله وآلامه واغترابه ، من خلال ابعاد زمانى ( فهران وجماعته لم يكن لها وجود فى تاريخ مصر ، وهذا يعنى ان المسرحية ليست تاريخية ، وانما هى مسرحية معاصرة ) ( ٢٦ ) تندرج تحت مسرح الاسقاط السياسى الذى يعيد الى الإبعاد المكاني ، أو الأبعاد الزماني فى التاريخ أو الأسطورة أو قالب الفانتازيا .

ان مهرا ن يعترف بشكل واضح أنه فقد كل شيء ، وان كان ضحية للظروف الاجتماعية والسياسية والتي ساعدت على أن تفقد أعلامه ، وجهه وأشياء جميعا ، وهو باعترافه انما يكفر عن أخطائه ، لكن بعد فوات الآوان « فالاعتراف بالاثم أو بما تبقى منه ، أى الصراع الناجح من أجل الخروج من ظلمات الوهم الى نور العقل الواضح ، يعادل بالفعل ( التوبة ) وارجاع الأمور الى نصابها » ( ٢٧ ) ، أو إعادة النظام مرة ثانية بعد خروج البطل على النظام ، كما فى المسرح اليونانى .

وهكذا خرج البطل على النظام ، نتيجة لفعلته ارتكيبها كشاعر ومناضل ، انتهت قبل أن يكتب الأغنية ويحقق الحلم بالفعل ، نتيجة لخطأ فى التقدير وليس لميب ظاهر فيه ، أو خسة فى مكنونه الأخلاقى ، انتهت قبل أن يطعن جنود الأمير طعنة قاتلة فى الظهر . ليموت بطلنا موتا ماديا مستحقا ، مؤكدا موته المعنوى .

« ان البطل يخطئ » ، فلا نرضى منه ، أو له بأقل من التكفير ، وبعد أن يتطهر من القصاص ، من دنسه ، فله منا الغفران ، لأن الله يفر له . الجريمة ثم العقاب ثم العفو ، بلغة القانون الدنيوى ، أو الخطيئة ثم التكفير ، ثم الغفران بلغة القانون الإلهى ( ٢٨ ) .

فهران بطل قد أساء التقدير ، ولا بد من العقاب لمن أساء التقدير ، وهنا ممكن المأساة ، وهو ليس بطلا تراجيديا بالمعنى الأرسطى على طول الخط ، الا فى كونه قد أخطأ ، وانتهى نهاية مأسوية نتيجة لخطئه . لكنه انسان عادى أو بطل يشبهنا له ضعفه الانسانى ، ليس الها أو نصف اله ، ليس بملك أو أمير ، هو بطل حديث ، وصغير يقود جماعة الفتوة ، خرج على الأمير وأعوانه رافضا الظلم ، فهو بطل نبيل وجليل ، غير أن به نقطة ضعف جرته الى نهايته المأسوية ، ورغم ضعفه نراه طوال الوقت بطلا جليلا حتى حين يسئ التقدير ، لأن دواقمه لهذا التقدير دوافع نبيلة .

ويرى الناقد سامى خشبة ان عيد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية الفتى مهرا ن « أثر الموقف الوسط بين البطل التراجيدى والبطل الملحمى ،

بمعنى أنه أثر التوسط بين تراجيديا الفرد النبيل المسحوق أو صاحب السقطة الواحدة - ( وإن كان لمهران أكثر من نقطة ضعف أو أكثر من سقطة ) - وبين ملحمة الجموع التي تفرز العديد من الأبطال في أنثى حركتها المتناغمة السريعة الإيقاع (٢٩) .

وإن كنا نرى أن الشرقاوى لم يطرح لنا فى مسرحيته بطلا ملحيا ، لأسباب عديدة ، تتمثل فى أن مهران يضعف ويقلق يتألم ويحزن ، يجب ويكره ، وذلك بخلاف البطل الملحمي المثالى .

وتعد شخصية مهران ترديدا لشخصية السلطان الذى عاش مثلما مهران فى عزلة فرضتها عليه الظروف مما يوقه فى اساءة التقدير ، فكان سقوط الأمير ترديدا وإبرازا لسقوط البطل ، « فالدراما تستطيع عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التى تفرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن أحداث طابع الشمول والاحاطة (٣٠) » . فنهاية السلطان معادلة لنهاية مهران ، الذى ارتكب تقريبا نفس الأخطاء .

ويعد بحير تنوية أخرى على مهران ، فلبجير ماضيه المشرق قبل أن يقع فى مصيدة الأمير ، وقبل أن يتحول بمد سقوطه الى مجسود العوبة لرغبات الأمير ، قبل أن يزيد فترة السجن من عزمه وصلابته ، جعلته يسقط عند أول منعطف .

بجير : أيام كنا نحلم فيها بالمستقبل .. أيام كنا نلقى فيها الكلمة فى وجه القدر الفاشم ... وكنا نقمع فيها الخوف أمام السيف .. بما نمتلك من القوة على آلام أو الحاجة ، وقضينا سبعة أعوام بلياليها .. والأيام .. واليوم هنالك كالأيام .. وفى ذلك الأبد الوحش .. نسينا الريح وضوء الشمس .. وعرفنا الزحف على البطن .. وسحق العظيم وحنى الرأس ، وعض الأرض ، وهوان اليأس ، وعرفنا طائفة الظهر .. وعرفنا الذقن اذا ما هى التصقت بالصدر .. وكيف يراد الانسان أن يقضى أيام العمر .. يرجع ثم يعود ليركع من بعد ، ويعيش ليركع ، ثم ليركع أبد الدهر (٣١) .

وكما اكتشف مهران خطاه بمد فوات الأوان ، يكتشف بجير خطاه فى كونه قد باع ماضيه بشئ بخس ، وبنى قصوره على رمال ، وفضل ذاته على الآخرين ، لقد اختار بوعى ، وادراك فكان ضحية لاختياره . ويطرح لنا سقوط بجير الدرس التعليمي الذى تود المسرحية أن تطرحه للمتلقى ، فينتخذ موقفا تجاه المطروح ، فيرفض بجير كنموذج همتل لكل الانتهازين الذين آثروا أن يشتروا رغبة الدنيا بكل ماضيهم السياسي ،

محاولين ان تنتصر ارادتهم بالزيف ، وفي خدمة الغاصب على ارادة شعوبهم ، لكنهم يكتشفون وبعد فوات الآوان أنهم باعوا كل شيء .

بجير : أنا من باعك كل حياته وكرامته .

أنا من من باعك حتى دينسه ، ليعيش صغاري في يسر -

أين صغاري ؟ أين امرأتي ؟ أين بنتاتي ؟ ..

قد بعتك شرقي لا شرفهم ..

بعتك عمري لا عمرهم .. بعتك نفسي من أجلهم (٢٢) .

وتكون لحظة اكتشاف مهران لخديعة الأمير في القصر ، معادلا

تقريبا للحظة الكشف عند بجير بعد احتراق بيته وأولاده .

وهكذا تكون النتيجة الحتمية لمن تنازل ، اذ يحوله الأمير الى

فرфор أو مهرج .

أما سلمى نفسها فقد تنازلت أيضا فسقطت هي الأخرى والتي

لا نعرف سببا لدوافع سقوطها ، سوى أنها فتاة على هامش مجتمع القرية

الأصلي ، فما هي إلا فتاة غجرية .

مهران : لم . يا سلمى تنازلت اذن .. أنت يا سلمى تنازلت ، صاومت

حساما حتى كنا داخل القصر (٢٣) .

ورغم كل ذلك فنحن في مسرحية الفتى مهران للشرقاوى لابد أن

نتعاطف مع البطل مهران ونستمتع بهزة في الشعور مثل التي نشعر بها

في المآسى الكبرى ، فنحن نشعر بمعاناة مهران ، ولكننا لايهمنا كثيرا أن

نبحث عن مقدار ما يبعثه سقوط البطل لدينا من الألم ، بقدر ما يهمنا

أن نجد في هذا البطل ملامحنا وذواتنا ، فالبطل في المأساة يجب أن يكون

شخصا شبيها بنا وأن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب ، لا لذنوب

ارتكبه ولكن نتيجة لخطأ كبير في الحكم وقع فيه . « اننا لانبحث

كشاهدين لمهران - أساسا - عن التطوير التراجيدي ، أو الاحساس

المأساوى الذى قد يساعدنا مهران على بلوغه من خلال مأساة سقوطه

المفجع ، وانما نبحث بالدرجة الأولى عن حقيقتنا ، والتي كان لابد لمهران -

بوصفه فلاحا ثائرا أن يحل جوهرها الأصيل - رغم أننا لانكاد نجد في

مهران ذلك البطل الذى تطهرنا مأساته ، لا بالانفعال العاطفى وحده ،

وانما من خلال اثارنا بالمعنى العقلى » (٢٤) ، وهنا يكمن الدرس

التعليمى السياسى فى مسرحية تعتمد على الاستقطاب السياسى ، فمأساة

البطل يمكن ومحتمل أن تحدث لنا ، أو هي شبيهة بمأساتنا ، وعليه

فمعظمنا يطمع أن يكون مهرانا ، أو أن يكون على صورته ، لكن بالطبع دون سقوطه ، وينون تنازله ، وهنا تكون المسرحية قد نجحت في دفعنا لاتخاذ موقف وفي تعليمنا الدرس السياسي وكيف يكون النضال الحقيقي بوعي وبإدراك ، ودونما سقوط .

الفتى مهران بطل تراجيدى حديث - لا يمثل صورة البطل الملحمى فهو ليس أبو زيد الهلالي أو غيره من أبطال الملاحم الشعبية - حيث يحمل بعضا من مكونات البطل الأرسطى من ناحية العيب والفعل المأساوى وحرية الاختيار والنهاية المصنوية والمادية ، ويعتبر أيضا بطلا تراجيديا حديثا من حيث كونه انسانا عاديا ، فلاحا صعلوكا شاعرا ومناضلا ، ينتهى معنويا بالاحباط بعد أن ينصرف الجميع عنه ، وبعد أن يدرك بعد فوات الآوان ويتعلم الدرس السياسى ، وتتعلم نحن أيضا منه لأنه كنموذج يحمل في داخله خبرة شعبية وتجربة جماعته ومعاناتهم وعذاباتهم ، وليس من شك في أن مهران قد مات فعلا في سبيل ما آمن به وناضل من أجله .



## ٢ - ناز الله

الحسين ثائرا - الحسين شهيدا

- عبد الرحمن الشرقاوى

يرى عبد الرحمن الشرقاوى أن هبة البطل النورى تتجلى عندما يجمع فى فضاله بين السيف والكلمة معا . ويرى أن أى انفصال بين السيف ، وهو رمز للقوة المادية التى تدفع الى تغيير واقع فاسد ، والكلمة أيضا وهى أحد أشكال النضال ، يعد خطأ ، ففي عصرنا الحديث ارتباط بين الكلمة والسيف فى معارك النضال . فالنورى الذى يفرك أدواته والذى يبغى الكمال ، يجب أن يكون مثقفا ومناضلا .

فبينما يسجز الفتى مهران عن تحديد طريق فضاله الصحيح ، نتيجة لأخطائه الغير مقصودة ، وابتعاده عن قاعدته ، وهى جموع الفقراء من الفلاحين ، بالإضافة الى تنازله عندما هادن الأمير . . . نجد أن الحسين بن على فى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى ناز الله (الحسين ثائرا - الحسين شهيدا ) ، شخصية تقديمية الى حد كبير ، وعتما سكة تأسكا دفعه الى اتخاذ مواقف أكثر وضوحا ، ويتضح ذلك التماسك فى صراع الحسين مع ابن الحكم من خلال الحوار التالى :

الحسين : أنت لا تملك أن تجعل ما جاد به الله من العلم  
حبيسا فى عقول الفقهاء . . أنت لا تملك أن تحرمنى من  
ملاقة جموع الفقراء . . أنت لا تملك أن تسلبنى مالى ولا أن  
تنصب الحق الذى لى فى العطاء (٣٥) .

فالحسين يمتلك حرية الإرادة فى تمسكه بالحق والعدل والنورى ، وتبنيه لقضايا الفقراء والمحرومين فى عصره ، من خلال إيمانه الدينى العميق ، فى عصر تاضل الحسين بن على ، ضله . ذلك العصر الذى شهد ثراء طبقة تسمى وبطريق غير شرعى للمخاطب على مكتسباتها ، حتى ولو وصل الأمر بها الى محاربة بعض المتمسكين والمداغمين عن الحق والعدل .

فبينما نجد الحسين بن علي في مسرحية الشرقاوى ثار الله ، على رأس المدافعين عن قوى الفقراء وحقوقهم ، ومبادئ الدين ، نجد يزيد بن معاوية ، على رأس المدافعين عن طبقة الأغنياء الذين ينادون بمبدأ توريث الحكم ، وإن كان ضد شرعية الدين .

ويمكن أن نرجع الصراع في مسرحية الحسين ، الى صراع سياسي في جوهره ، يأخذ قالباً دينياً ، يخوضه الحسين بن علي بالكلمة والسيف ، ضد يزيد بن معاوية وأعوانه .

وحقيقة لم يعد صراع الانسان الحديث ، ضد الأقدار الغامضة المجهولة ، أو القوى الخفية والتي ترتبط بنظام كوني ثابت ، تتحدد فيه أبعاد الانسان وقدراته ، دون تجاوز لهذه الحدود . وربما نستطيع القول ان البطل المأساوي الحديث هو في تكوينه العام ، افراز لصهره ، ومأساته مرتبطة بظروف حضارته ومكوناتها ، ومفاهيمها العقائدية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ ..

والحسين في مسرحية الشرقاوى ، كبطل مأساوي حديث ، يفرض أمامنا مشكلة التوفيق بين المفهوم الاسلامي والعقائدي للعلاقه بين ارادة الله سبحانه وتعالى ، واردة الانسان . وهل يمكن أن تقوم ( مأساة اسلامية ) - تجاوزا في ظل هذا الاعتقاد - خاصة اذا كانت هذه العلاقة بين الخالق سبحانه وتعالى وبين عبد من عبيده ، رجل الدين الصوفي ، والثائر السياسي - الحسين بن علي .

ونظن أنه في ظل المفهوم الأرسطي للبطل المأساوي ، لا يمكن أن يتحقق البعد المأساوي للحسين ، من ناحية الصراع ، لأن المأساة الحديثة في الفكر العربي المعاصر ، تختلف بالضرورة عن المأساة اليونانية في الفكر الميثولوجي . فالحسين كموثمن ثابت اليقين لا يصارع ولا يمارض ارادة الله العليا ، بل يتوحد مع هذه الارادة وينفذ تعاليمها ويصدر عن مشيئتها ، وهو بذلك مسلح بسلاح الايمان ، في مواجهة باطل محدد ، يجد انتصاره في الاستشهاد ليحول دون تنفيذ هذا الباطل ، فالاسلام يدعم موقف البطل المتدرب الفاضل ضد الخلل المتمثل في الخروج على ( النظام ) الاسلامي ، بتوريث يزيد لحكم المسلمين ، متجاوزا نظام الشورى . فان انتصر الحسين كان كسبا ، وإن مات ، كان شهيدا ، وإن مر بفترة المعاناة - معاناة المتصوفة - معاناة الذات المؤمنة - حين تكابد عذاباتها الخاصة في محاولة التقريب من الذات العليا والتوحد والامتزاج معها ، وما تلاقيه في سبيل ذلك من مواجهات - ( يزيد وأنصاره ) - وهذا الامتزاج ليس فيه انحاء ، أو تلاش تام للشخصية ، بل هو صحو يعقبه بقاء ، فهو يقني عن ارادته

الخاصة ، ليبقى بالارادة الالهية ، ويفنى عن عمله ليبقى بعمل الله (٣٦) •  
ولعلنا ندرك أن الحسين ، بطل يسعى فى فضاله الى تحقيق الذات ، بخلاف  
الابطال التراجيديين اليونان الذين يسعون الى تدمير الذات •

ان الحسين رجل الدين الثائر يدرك مسئوليته تجاه عصره ، وتدفعه  
عقيدته للتضحية بنفسه فى سبيل مبدأ ديني ، وبهذا يصبح صراع  
الحسين صراعا من أجل هدف ديني نبيل ، وليس ضد الدين ، وهذا الهدف  
يحمل معنى الفضيلة والسمو والمثل العليا والقيم الرفيعة ، وليس هناك  
تعارض بين ارادة الله وارادة الحسين ، لأن هدف الحسين هو الذى يضحي  
من أجله ، مصدرة الله سبحانه وتعالى ، وقد أنزله فى رسالة سماوية من  
أجل البشر ... هذا الهدف - يشعر الحسين أن عصره فى حاجة لتأكيد  
هذه المبادئ والأهداف السماوية •

من هنا ندرك أن الصراع الذى يمارسه الحسين فى مسرحية  
الشرقاوى ، ليست القوى العلوية طرفا فيه ، بل هو صراع بين الحسين  
ونفسه ، وصراع بين الحسين والأمويين ، أى أنه صراع داخلي وصراع  
خارجي • وتوجد علاقة وثيقة بين الصراعين ، فغالبا ما يكون الصراع  
الخارجي ، مفجرا للصراع الداخلى ، داخل نفس البطل ، عندما يصطلم  
بمشكلة أو أزمة تبحث عن مخرج منها •

فعندما بعث يزيد بن معاوية برسالة الى رجاله ، لكى يأخذ البيعة  
لنفسه من الحسين ، أصبح الحسين بعدها فى صراع داخلى ، وفى حيرة  
لا يعرف بالتحديد طريق الخلاص ، فصوره الشرقاوى لاجئا الى قبر جده  
المصطفى عليه الصلاة والسلام ، يتناجيه ويسترشد منه الصواب ، فى  
صراع ذاتي داخلى ، فى متولوج درامى طويل يثير فيه منطقية الفكر ،  
ويخاطب فى التلقى عقله قبل وجدانه ، ليحرصه على اتخاذ موقف تجاه  
الطروحات ، ليقف عقليا بجانب الحسين ضد ظلم يزيد الخارج على نظام  
الشورى •

**الحسين :** يا بى أنت وأمى يا رسول الله اذ أبعد عنك ••  
وأنا قرّة عينك •• اننى أرحل عن أذى بلاد الله عندي •• غير أنى  
أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى •

أنا ان بايعت للفاجر كى تسلم رأس •• أو لكى يسلم غيرى ••  
لكفرت •• ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك ،  
وإذا لم أعطه البيعة عن كره قتلت •  
وإذا عشت هنا كى أحشد الناس عليه

لحاض من حولك بحرا من دماء الأبرياء  
موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به .. أو سيق انسان اليه ..  
امتحان كإمتحان الانبياء !

أترى أمنحه بيعة ذل ؟

بعدما آمن في بيتي وأمل ، مثل شاة في قطع ..  
ثم أسقى الناس خمر الراحة المزوج بالذلة في كأس يبيع من  
ذهب ؟! أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطفاة ؟ لا أبالي بالذي يحدث  
منهم إذ يجنون ورائي في الطلب ! .. مستخفا بالحياة  
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين .

موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به ، أو سيق انسان اليه !  
امتحان كإمتحان الانبياء

آه لو تنكشف القمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق ! (٣٧)

في هذا الموقف الدرامي ، على الحسين أن يختار ، ويحتدم الصراع  
الداخلي في نفس البطل بين أن يثور فيسفك دمه ودماء كثير من الأبرياء ،  
وبين أن يبايع ويضمن السلامة والذل ، موقف ما أمتحن المؤمن من  
قبل به ، فتستمر الحيرة وتشتد فينأجي الحسين ربه بقصيدة أخرى -  
وان كانت دراميا تبطل - أحيانا رغم جمالها من سير الأحداث وتدققها -  
وكانها مكحلة لتلك التي ناجى بها جده المصطفى عليه السلام .

الحسين : يا أيها المعشوق وإفك المحب بيت وجده .. فإمنحه شيئا  
من رضاك وأقض عليه بحكمتك .

فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل  
أنا ذا أذوب وأضمحل .. وليس بالمعشوق بخل  
أنا أعينك أيها المعشوق عن كل الصفات  
فأنت موصوف بذاتك .. أنا لست أطمح في العبارة  
فالمباراة قد خصصت بها العليم ..  
اني لأضرع طالبا منك الإشارة ..  
فالإشارة رائد فوق الطريق المستقيم .  
ان كان ما بي مطمح للملك والمجد المؤنل

ان كان ما بى رغبة فى أن أكون أنا امير المؤمنين  
ان كنت مفتونا بأعراض الحياة ولا أحس ..  
ان كان ما بى شهوة للملك لكن لا تبين ..  
قد خالطت كوساوس الشيطان على فالتبس  
ومضت تتخادعنى لتبرير الخطيئة مثل آدم  
فاظن أن تطلب الدنيا دفاعا عن حقوق المسلمين .  
وأخال أن تطاماني ثورة ضد المظالم .

ان كان بى هذا الفتنون  
ان كان بى زهو خفى لايسا زهد التقى  
فاسكب على قلبى شعاعا من جلال حقيقتك .. لأرى اليقين  
لأرى الحقيقة والخديعة فى الذى هو كائن حولى  
وفيما قد يكون (٣٨) .

تلك هى الأزمة التى يعانيتها الحسين ، فاين الخلاص ، واين  
العصاوب .. اختيار صعب .. ان الحسين فى حيرة من أمره ، يود  
لو يعرف حقيقة موقفه .. أهو صادر عن قناعة ، أم عن أهواء شخصية ..  
انه يخشى الزهو ويبحث عن اليقين .. وهذا الصراع الداخلى لا يستمر  
طويلا ، اذ يأتبه الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبساده أمام  
ناظريه .. فيختار طريق النضال ، والدفاع عن الحق والمعدل ضد الظلم  
والخديعة .. غير مهتم بالأمان الشخصى .. ففى نفس المنظر ، وبهذه أن  
يستيقظ من الحلم ، وقد تبين الحقيقة من الخديعة .

**الحسين :** بان الرشد من الذى .. وهذانى جدى للرأى ..  
غفوت قليلا فحلمت .. حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل  
ورأيت أبى يبتسم الى ويدعونى .. وأمى تنتظر قدومى .. وحلمت  
بهم أبى حمزة

... ( مستمرا ) يتنادىنى بأبى الشهداء

وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب مكانه .. اذا أنا ما امتشهدت  
دفاعا عما جاء لتبليغاته (٣٩) .

ذلك الحلم ، يدفع الحسين الى المضى قلما لا يلوى على شئ ،  
عازما كل العزم على خوض النضال دون توقف ، لأن صراعه النفس قد  
حسم ، وانجابت الغمة ، وبان اليقين . فالحسين أدرك أن الباطل أقوى ،

ومع ذلك يرفضه ، ويغنى غير نادم .. الى الاستشهاد في سبيل ما اعتقده  
انه الحق ، ومن هنا يتضح مفتاح المأساة ، أو بالأحرى مفتاح شخصية  
الحسين كبطل مأساوى ، فهو يدرك خطواته منذ البداية ، بل أيضا  
يدرك العاقبة ، ونهايته المأساوية ، حتى قبل أن يبدأ ، فهو يعلم مصيره ،  
لكنه يتقدم بخطى ثابتة نحوه ، أو نحو الاستشهاد .

الحسين : (من وراء القبر) أنا ذا أت يا جدى .. أنا لا أحت بالمهد (يظهر)  
أنا ذا أت يا أمى .. أنا لا أنكص عن وعدى ..

أنا ذا أت يا أبى أنسج لى ركننا عندك

أنا ذا أت يا عمى ، يا حمزة ياخير الشهداء (٤٠)

ان السماء تدعوه أن يخوض النضال ، وعلى أساس هذا المنطلق ،  
لا يتوانى الحسين فى سعيه الدائم نحو الاستشهاد والوقوف ضد أعداء  
الدين ، ضد الأغنياء الذين أثروا على حساب الفقراء والمحرومين .

لقد أشرنا الى الصراع الداخلى الذى كان يعاني منه الحسين ، ثم  
اهتمدى بنور الحقيقة . ليتخذ الصراع بعدا جديدا ، ألا وهو الصراع  
الخارجى .

والصراع الخارجى فى المسرحية ، يتخذ بعدين لا ينفصلان ،  
اولهما : البعد الدينى ، وثانيهما : البعد السياسى .

لقد بدأ الصراع الخارجى فى المسرحية ، متوازنا .. فعندما علم  
الحسين فى مسرحية الشرقاوى ، بأمر الرسائل التى تدعوه الى الحضور  
للكوفة ، وتطلبه خليفة المسلمين ، كان قوة يمكنها أن تقف فى وجه  
يزيد وأنصاره .

أما عندما يتخلى عنه أنصاره بعد ما قطع أكثر من ثلاثة أرباع  
الطريق ، ولم يبق معه سوى غائلته وأقاربه ، والقليل - عددا - من  
الأنصار . عندئذ يتحول الصراع الى صراع غير متكافئ . فعلى رأس  
أحد طرفى الصراع يقف الحسين صاحب الراى الحر ، وعلى الطرف  
الآخر ، يقف يزيد بن معاوية ، وأتباعه من الأمويين المأجورين . فهو صراع  
بين فقراء يدافعون عن أحد مبادئ الاسلام ، وهو مبدأ الشورى . وأغنياء  
آثروا الدنيا ومتاعها على الدين . وتتمثل قوة يزيد العبدية ، فى قدرته  
على شراء ذمم الفقراء ، بالترهيب تارة والترغيب تارة أخرى .

وبين طرفى الصراع ، وقف أناس على قدر كبير من التذبذب  
والتأرجح ، وكان خطرهم ، على الحسين وأتباعه ، لا يقل عن خطر أعدائه

وأعداء المسلمين ، كيزيد وأنصاره • فهم بموقفهم السلبي ، قد شاركوا وبشكل غير مباشر فى نصره يزيد • ان صراع الحسين يكن فى ضرورة تغيير الأوضاع ، التى استقرت ، بالكذب وشراء الذمم ، وهنا تكمن الصعوبة ، وفى نفس الوقت ، تكمن عظمة الإنسان وقوة إرادته ، فى مواجهة الأوضاع الدينية والسياسية ، والسعى نحو تغييرها • وبذلك يتحمل الحسين قدرا كبيرا من المعاناة ، خاصة عندما يكون ميزان القوى غير متكافئ • اذ يتدخل العامل الاقتصادى ، ليحسم قضية الصراع • ويشير مسعيد بن سعيد ، من أصحاب الحسين ، الى الذين أثروا على حساب الدين •

سعيد : أه منكم يا سراة الناس فى هذا الزمن ، انتم يا من تألبتم على حكم على •• عندما حاسبكم عما اقتنيتم ، عندما رد لبيت المال ما كنت كنزتم •• عندما نازعكم اقطاعكم ، ثم سوى بين كل المسلمين (٤١) •

فليس الحسين وحده ، فى مسرحية الشرقاوى ، الذى يدرك فساد الواقع ، وخراب بعض الضمائر ، بل ان بعض أصحاب الحسين •• مثله يدركون •• رغم قلة عددهم •• فيتخذون مواقف بطولية الى جانب الحق والعدل •• وبذلك تكون رؤية الحسين •• والى حد كبير •• رؤية جماعية ، وليست ذاتية •• فالجميع يدرك ابعاد الأزمة ، ولكن كيف يكون التصرف فى معركة كهذه •• ليست دينية خالصة ، بل تلعب السياسة دورا هاما ، ويحسم المال الصراع •

ابن جعفر : فلتهادنه قليلا يا ابن عمى •• فالسياسات حيل أنا أدعوك الى شيء من الحكمة والتريث لتدبير الأمور •• لن قليلا يا أخى لا تنكسر •• انحن الآن لاعصار النذير وامستقم ما شئت بعمد •• هكذا تنجو بنفسك هكذا تسلم رأسك •• هكذا تحفظ ما تنهض له ( فجأة ) أعلن البيعة حتى تهدأ الثورة عنك ، فاذا استقرت فانتفض بيعتك (٤٢)

فكان ابن جعفر يتيح فرصة الاختيار للحسين ، ولو قبل الحسين هذه المناورة السياسية لتحول جوهر الصراع الى شيء آخر مختلف ، فالخلفية التى ينطلق منها الحسين ، خلفية دينية بالأساس •• أما الخلفية التى ينطلق منها يزيد بن معاوية ، خلفية سياسية بالدرجة الأولى •• فاذا افترضنا •• جلا •• أن الحسين انتقل فى صراعه مع يزيد ، من الخلفية الدينية ، الى السياسية ، مستخدما مناورات الساسة ، فإن الحسين يفقد جوهر القضية الأساسية ، وهى الدفاع عن جوهر الدين الإسلامى ،

ومبدأ الشورى ، بالكلمة الصريحة الواضحة ، دون مناورة أو مداورة  
سياسية .

**الحسين :** ( متنفضا ) كبرت كلمة .. وهل البيعة الا كلمة ..  
ما دين المرء سوى كلمة .. ما شرف الرجل سوى كلمة ..  
ما شرف الله سوى كلمة ( ٤٣ ) .

وهنا يتضح مكن الضعف الحقيقي ، عند الحسين كبطل تراجيدى  
فى مسرحية الشرقاوى ، ففى داخله براءة كاملة ، فهو مقتنع بالكلمة ،  
ولم يسع للفعل . ذلك انه تجاهل الوعى بحقيقة الصراع ، فالصراع هنا  
لا مجال فيه للكلمة .. بل - للفعل - للسيف . وهنا تكمن براءة  
الحسين .

ان الحسين يؤمن بالكلمة الحرة المستولة ، وبأن شرف الله هو  
الكلمة ، ولكن المناورات السياسية لعبة بعيدة كل البعد عن روح الحسين  
وأخلاقه . فبينما يرى ابن جعفر - رجل السياسة - أن الفاية تبرر  
الوسيلة ، يرى الحسين أن الفايات الشريفة يجب أن تكون وسائلها  
شريفة أيضا تتفق مع أصول الدين وجوهره ، وهنا تبرز نقطة الضعف  
القائلة عند الحسين ، والمتثلة فى براءته السياسية .

فمعسكر الحسين يمسك بالمبادئ الدينية ذات الأبعاد الاجتماعية  
والسياسية ، من خلال براءة مفرطة . ومعسكر يزيد ينطلق من خلفية  
سياسية ، بما يلائمها من فقدان للبراة ، والتسلح بأسلحة الساسة .  
ويتضح الخلاف فى مبادئ المعسكرين فى قول الصراف .

**الصراف :** لم يعد يصلح أبناء على للخلافة ... انهم اصحاب تقوى وورع  
وأرى الدولة تحتاج الى كيد سياسى حصيف ...

**رجل ٤ :** لم يعد يصلح للدولة حكم الخلفاء الراشدين ...

**أحمد :** ولكل زمان دولته ورجال أعرف بأمره ... وحسين قرعة عين  
رسول الله ، يعيش زمانا قد ولى ما عاد رجال كمل لحكومة دونتنا  
أهلا .. وحسين يسلك مثل أبيه ... والدولة تطلب رجلا آخر  
لا كمل وحسين ( ٤٤ ) .

لقد نزل الحسين الى معركة السياسة ، غير مسلح بأسلحتها ،  
بل مسلح بالايان والبراة والعدل ، وكلها أدوات لاتصلح فى ميدان  
السياسة فى عصر يلجأ فرسانه الى المناورات والخديعة .

فبينما يطالب الحسين بالشورى مستندا الى نصوص الدين ، نرى



يزيد بن معاوية وأتباعه يقفون مع مبدأ التورث ، حتى لو أدى ذلك الى المناورات ، بل والتعذيب والقتل في أحيان كثيرة . والحسين يستمر في فضاله لا ييضي ملكا شخصيا ، بل ييضي خير الأمة ، وصلاح الدين .

**الحسين :** أنا لا أنشد الملك كما قلت .. ولكن أريد الخير للأمة ، أنا الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر (٤٥) .

ولا بد من توافر نقطة الهجوم ، ليعجل الحسين بفروءه صراعه ، ويحسم أمره ، ويعجل بنهايته المأساوية ، والعامل الخارجي الذي زاد من تشجيع الحسين ، هو وصول سعيد أحد أنصار الحسين الى مكة ومقابلة الحسين في بيته ليعجل بالرحيل .

**سعيد :** ( يرمي الخرجين ) خذ وعد .. انها والله آلاف الرسائل .. كلها تدعوك للكوفة فورا ، اننا أقسم أهل مصر ألا يدخلوا الجامع الا بالحسين . قد دعوناك اليها مرتين .. فلماذا لم ترد ؟ أنت مسئول بهذا الصمت عما يحدث اليوم لنا (٤٦) .

ان دعوة سعيد الى الحسين ، تعجل بتفجير الصراع ، بين ارادة الحق والعدل وبين ارادة الظلم والظيف ، فيتقدم البطل خطوات الى الامام . وهذا الموقف يجعل الحسين غير عابئ بتحذيرات زينب ، وابن جعفر .

**ابن جعفر :** ولكنكم قد خذلتم أخاه .. ومن قبل هذا قتلتم أباه .

**صبيح :** ( مقاطعا ) فنحن نكفر عن ذنبنا .. ونندم عن كل ما كان منا ونحن نبايعه توبة الى الله .. فالله في التائبين .

**زئيب :** أخاف عليه انتقاص الرفيق وعذر الصديق .. وكيد الحليف ولست أراكم له حافظين .. أنتم له ويحكم حافظون (٤٧)

ان التحذير الذي تطرحه زينب له دلالة المادية ، فهو تحذير قائم على تجربتين قد حدثتا في الواقع من قبل ، هما : تجربة مر بها علي رضي الله عنه ، عندما تخلى عنه أهل الكوفة وقتلوه ، وتجربة الحسن بن علي ، عندما تكرر خذلان أهل الكوفة له أيضا ، ولكن آلاف الرسائل التي حملها سعيد الى الحسين ، تبايعه ، وتطلب منه سرعة الحضور الى الكوفة ، كي يصل بهم ، ويخلصهم من أعوان يزيد ، هي في الحقيقة حجة قوية ، لا بد بعدها أن يتخذ الحسين موقفا ايجابيا ، ومن هنا تنبع المفارقة الدرامائية ، فبينما يضي الحسين الى الكوفة ، معتقدا أن الموقف في صالحه ، ينقلب الموقف ليصبح موقفا في صالح يزيد وأعوانه ، وذلك

لأنهم استطاعوا أن يقتلوا مسلم بن عقيل ، ابن عم الحسين ، وأحد أعوانه البارزين . ومن هنا يأتي تحذير زينب ، في مكانه كدلالة درامية . كما أن يزيد ورجاله استطاعوا أن يشتموا أصوات المسلمين بالنقود والهبات تارة ، والترهيب والتخويف تارة أخرى . . . لكن المأساة ، تكمن في علم الحسين بهذا التحول الذي أصاب أهل الكوفة . . . ومع ذلك يصر على مواصلة الرحلة ، مع ما يستتبع ذلك من نهاية مأساوية وحتمية . فهل هذا يرجع فقط إلى براعة سياسية مفرطة ، أم أنه العناد ، والاصرار على طلب الشهادة .

**الحسين :** أنا ماض في طريق الحق . . . لن أرجع أو أهلك دونك (٤٨) ولكنه قدير أن أدود عن العدل مهما يقف في سبيلي ، هو الحق . . . انصرج من أجله . . . فإن كان لابد من معركة وإن كان لابد من مستشهدين . . . فيأ أملا عز من أدركه ، أنا ذا خرجت بسيف الرسول . . . ودرع النبي إلى المعركة (٤٩) . . . انني أكره أن تضوا معي من غير علم . . . نحن ماضون جميعا للقاء الحتوف . . . انما هذا طريقي ليس لي غير ارتياده . . . أنا مدعو إلى تلك الشهادة . . . ان موتا في سبيل الله أذكى عند رب العرش . . . من كل عبادة . . . أنا ذا أحيا شهيدا . . . لم لا أفضي شهيدا (٥٠) . . . فقلدك أدرك تماما البطل المأساوي ، بنتيجة ما هو مقدم عليه ، بعد أن تأكد أنه وقليل معه في الميدان ، فقلدك غدر به أهل الكوفة ، وأصبح حالهم حال ذل وغدر .

**زهير :** عظمت رشوة أهل الرأي في الكوفة ، فانفضوا عن البيعة لك ، وسواد الناس مقهور فلا رأى لمن لاحول له .

**حبيب :** غير أن السيف في أيديهم أشهر ضدك .

**ابن عوسجة :** فقلوب الناس لك . . . وحراب الناس والله عليك (٥١)

لقد اختار الحسين وبإرادة كاملة ، بعد أن علم بجليية الأمر ، أن يضي في طريقه إلى الكوفة ، ولا يتراجع ، بل يسرع ، وهنا يتضح الجانب الآخر في شخصية الحسين - في مسرحية الشرقاوى - وهو سعيه إلى الاستشهاد من أجل إعلاء كلمة الدين ، فقلدك غير الاسلام فكرة المدالة بالخلاص ، إلى المدالة بالثورة ، وشجع الموت في سبيل الفكرة ، ومواجهة الظالمين ، وجعل الناصر الشهيد أحد السبعة الذين يظلمهم الله يوم القيامة ، يوم لا ظل الا ظله . وهو بهذا يربط بين الثورة على الظلم ، وبين الحياة الآخرة (٥٢) .

**الحسين :** ... فانا الشهيد هنبا على طول الزمان .. أنا الشهيد  
فلتنبسوا جسده الشهيد هناك في وسط المرء .. ليكون رمزا  
دائما .. للموت .. من أجل الحقيقة والمدالة والآية ...  
طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة (٥٣) :

ان اصرار الحسين ، لاعطاء حياته لقيمة أغلى عليه من الحياة ، جعله  
يسعى للاستشهاد ، في سبيل المبدأ ، وفي سبيل اعلاء كلمة الاسلام .  
انما سعى من أجل أحداث التطابق الذي رآه في المنام ، فعندما يموت  
الحسين ، يكون قد حقق الحلم الذي رآه في المنام ، « فموت الشهيد  
لا يمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره ، وهذا الموت هو نتيجة صراع  
يقف فيه الفرد في مستوى القوى العلوية ، ونتيجة لهذا ، فان الاحساس  
بالمعاناة يضيع بسبب هذا الانتصار الخلقى (٥٤) ، كما يرى لويس  
مارتز .

ولكننا نتساءل هل ضاع فعلا الاحساس بالمعاناة عند الحسين ؟  
لقد عانى الحسين وعاش فترة صراع نفسي حاد ، وتردد الى حد ما  
( كائنات ) ، في أن يكمل مشواره أو لا يكمله ، وان كان قد صمم بعد  
ذلك على المضي في سبيله .. تقول : « ان هذا التردد أو التأيي والذي  
عاشه الحسين كمعاناة داخلية نفي عنه ( التحمس المجرد لتفضية الحق ) ،  
والذي ليس فيه السحر الدرامي نفسه الموجود في الضعف الانساني  
أو العاطفة الانسانية (٥٥) ، من هنا تكون معاناة الحسين وقلقه الانساني،  
وموقفه كبطل ديني يختلف عما يطرحه ١٠١٠ ريتشاردز عندما يقول :  
ان أقل مساحة دينية في المسرحية من تلك الأديان التي تقدم الجنة للبطل  
التراجيدي تعوضا له ، تكون معرفة (٥٦) ، أي معرفة للأثر التراجيدي .

ان الحسين يمتلك ارادة انسانية حرة مجردة ، تصارع عالما مفككا ،  
فالحسين نتيجة لقناعاته بهدفه ، ونتيجة لرؤيته ورؤياه ، يعتقد ، أنه  
وجد السبب الخفي والمتمثل في دخوله الجنة ، لذلك فهو يرغب في  
الاستشهاد ويدافع من هذا السبب، يتقدم ببطلان نحو موته وتحوله (٥٧)،  
فهو لا يجزع ولا يقلق ولا يضطرب لما يرقبه من قدر الله ، لأنه قد سلم أمره  
الى الله ، واطمان الى ارادته فيه ، واطمان الى أنه لا يريد له في النهاية  
الا الخير . تهديه في ذلك علاقة المودة للخالق ، والحب والرضا المتبادل  
من الجانبين . وفي قول الله عز وجل برهان على ذلك ( رضى الله عنهم  
ورضوا عنه ) (٥٨) .

والحسين في الوقت ذاته لا يتواكل على الله بحجة أن القدر مكتوب ،  
ولا يتغذ الا ما اراده الله ، ولكن قدر الله مفيب عن الأبصار ، وليس يدرى

أحد ملقبا ما سيكون ، ومن ثم ينبغي العمل في سبيل الله ، وطعنا فيه  
 جنته . قال الله تعالى : « خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا » (٥٩)  
 ( فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم ) (٦٠) و ( قل اعملوا  
 فسيري الله عملكم ورسوله والمؤمنون ) (٦١) .

إن موقف المسلم من القدر هو التسليم للمقيد المجهول ، والعمل في  
 نطاق الظاهر المعلوم ، فالصرع يحدث في الأرض ، ولكنه ليس صراعا مع  
 القدر ، فلا صراع عند المسلم ، بل هناك التسليم الكامل ، فقد اطمانت  
 النفوس ورضيت بحكم الله مطمئنة . أنه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه  
 في حينه ، بل لو لم يتكشف لعدة أجيال ، إنما يكون الصراع مع الشر  
 الكائن في الأرض ، ويكون من أجل الخير وفي سبيل الخير « فالإنسان في  
 الدراما الحديثة والمأساة الحديثة ، يصارع قوى المجتمع وقوى الطبقة ،  
 إذا طفت عن حدها ومالت إلى الظلم ، ولكنه لا يصارعها وفي حسه أنها  
 القدر ، ولا أنها البديل من الله ، وإنما يصارعها وهو مرتبط بالله ، مترقب  
 لقدر الله ، مطمئن إلى حياه ، ولا يستجمل نتيجة الصراع » (٦٢) .

الحسين : فبما أن الموت قضاء قد قدر .. يأتي بها يتأخر ، وليكلا أسجن  
 في خولي .. وليكلا أنتم من بعد وليكلا أسكت عن منكر ..  
 سأخرج مؤثرا سيقي دافعا عن شرف الدين .. عن شرف الأمة ..  
 عن شرفي (٦٣) .

ويرى الدكتور رؤوف عبيد : أنه لا يذهب بنا الظن إلى أن الإيمان  
 بالقدرية المطلقة يمنح صاحبه شجاعة وإقداما ، كما يتصور البعض خطأ ،  
 لأنه كما يقولون يكون وانقا بأن كل أمر مخطط ومقدر مقدما . ولكن  
 هذه الثقة قد تكون بنفس المقدار مصدرا رهيبا للتخاذل والتواكل  
 والاستسلام لكل الشرور والأخطاء ، مادامت هذه هي في تقديره  
 إرادة الله التي تعمل في الخير والشر ، وفي السراء والضراء . ولا ينجين به  
 الظن أيضا إلى أن الإيمان بالقدرية المطلقة كثيرا ما يمنح صاحبه العزاء  
 في الأحزان ، أنه عزاء مضى زائف . إنما العزاء الصحيح ينبغي أن  
 نشعر أننا قد بذلنا غاية ما في وسعنا لدفع المرض أو الموت أو الفشل ،  
 فلم ننجح في ذلك ، لأسباب خارجة عن إرادتنا . هنا فقط يرتاح الضمير  
 الإنساني ، ويهدأ بالا ، لأنه أطاع تمام الطاعة ، التاموس الخلقى (٦٤) .

إن سبب مصرع الحسين أو استشهاده هو إصراره على التصمس  
 بمبادئه في مجتمع فاسد وباطل . ولقد كان بمقدوره أن ينجو ويعيش  
 آمنا ، لو أنه قال كلمة واحدة طلبوها منه ، ولكن الحسين صاحب  
 المبادئ ، يرفض أن يقول هذه الكلمة ، يرفض حتى أن يصمت .

**الحسين :** أنا لا أملك حتى صمتي ، فبعض الصبيحت يدوي فيه أنجاه .  
الأرض وعلان موقف صاحبه برضاه المقتن أو بالرفض ، لا أين التل .  
منذ اليوم .. وليل الفتنة قد اظلم (٦٥) .

ان دراسة البطل في مسرحية الحسين لميد الرحمن الشراوي ،  
ورغم أنها ابداع فني ، الا أنها دراسة تنسم بالحذر ، نظرا للاعتبارات  
الدينية والتي قد ينال فيها البعض ، رغم الفرق الواضح بين الشخصية  
في الواقع الحياتي والتاريخي ، وبين الشخصية في الابداع المسرحي .

وعليه يحق لنا ان نعتبر شخصية الحسين - دراميا - كبطول  
تراجيدي ، قد اخطأ بعض الأخطاء المأساوية التي أدت به الى نهايته  
المأساوية ، فلقد اخطأ في البداية ، ثم سرعان ما أدرك هذا الخطأ ، ولكنه  
لم يتراجع وأصر على تكمله مسيرته ، وأتيحت له فرصة النجاة والهروب ،  
لكنه بشموخه أصر على السير حتى نهاية الشروط .. ولقد اعتقد أيضا ،  
ولحسن نيته .. ولا نقول لخطأ في تقديره .. أنه ربما لو صحبه أهل  
بيته رسول الله معه ، فلسوف تتغير طبيعة الأمور بعض الشيء ، من ناحية  
تأثير أهل البيت على المسلمين فلا يخذلوا الحسين ، ولكن هذا الاعتقاد  
لم يكن صحيحا كل الصحة ، ولقد أدرك الحسين هذا ، لكن به فوات  
الأوان إذ لا صيبل ، ولا رغبة في التراجع .

**ابن جعفر :** ( للحسين ) دع النساء والعيال يا حسين .  
**الحسين :** أخاف أن ينالهم شر عظيم بمدنا .. أخاف أن يبغى عليهم ها هنا ،  
لهم مصري .. فليسيروا للذي خط لنا ...  
... ..

انا لو لجأت الى الجحور فانهم لن يتركوني حتى ينالوا بيصتي أو  
يقتلونني (٦٦) .

ان البطل التراجيدي قد يرتكب الخطأ المأساوي عن غير عمد ،  
والا فلن يثير سقوطه احساسنا بالخوف والشفقة عليه ، فالحسين لم يكن  
يدرك بأن جنته يزيد سوف يقتلونه بتلك السرعة ، فقد اخطأ عندما رفض  
تغيير مساره ليتحقق هدفه ، وهو ترك الكوفة والذهاب - مرحليا - الى  
الهمن .

لقد أثار فينا موته وسقطته ، احساسا بالخوف على مصيره ، وتكمن  
المفارقة في أنه لم يكن يعلم انهم اشتروا النعم بالمال ، اشتروا الدنيا  
ولسوا الآخرة ، في الوقت الذي يعرف فيه المثقلى للمسرحية ، فيثير فينا  
احساسا بالخوف على مصيره ، والشفقة عليه لأنه - رغم مركزه الديني -

إنسان مثلنا تكن له الاحترام ، أراد اصلاح الخلل فضحى بنفسه فى سبيل كلمة حق يقولها .

الحسين فى مسرحية الشرقاوى لا يضر من طريقه ، ويسمى الى قدمه مفتوح العينين ، ملوكا بأن موته سوف يضر من طبيعة الصراع ان عاجلا او آجلا ، وسوف يضر أيضا من موقف الكثيرين من المسلمين ، عندها يستوعبوا الدرس ، ويرونه يضرب بنفسه المثل فى الشهادة ، فلقد اكتشف الحسين أن فى الاستشهاد حياة للمبادئ التى يدافع عنها ، أكثر مما فى الحياة . لقد كان الحسين يؤمن بأن الموت دفاعا عن الحق ، خير من حياة مدعنة للباطل .

الحسين : ( جليلا ) ليست العبرة فى قتل الحسين إنما العبرة فىمن قتلوه .. ولماذا قتلوه ! ... إنما العبرة فى ثار الحسين أنا ثار الله أن من شهيدا فاطميوه فاطميوه الثار من السفاح أيا ما يكن (١٧)

الحسين : فانا الشهيد هنا على طول الزمان .. أنا الشهيد فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط المرأ ليكون وزنا دائما للموت من أجل الحقيقة والعدالة والأباء ..... أنا ذا شهيد الحق ضمت لكى أضون من الضياع شريتك (١٨) .

ان وعى الحسين بضرورة استشهاده كخاتمة لكفاحه ونضالة ، لا يضيف الأثر التراجيدى لمآته وموته .

ويرى جون جاسنر ، أن الموت البطولى الذى لقيه بروكتور بطل مسرحية البوتقة لأثر ميللر ، الذى يختار المشتقة مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمة ، يتخذ مستوى من التضحية التراجيدية به أكثر سموا مما يتخذه ويل لومان (١٩) ، لكن موقف الحسين الذى فضل الموت على المباشرة ليزيد أكثر نبلا ، لا لكونه فقط مسلما ، ولكن لكونه يواجه قوى أكبر منه ، انه يمارس صراعا غير متكافئ ، بالنسبة لقوة البطل العديدة ، وإن كانت تعوضه القوة الروحية واليقين الكامل . ورغم هذا فالبطل لا يقوم بفعل درامى ( محسوس ) سوى الرفض ، ثم النهاية للأساوية المترتبة على هذا الرفض ، وهو الموت المادى . فالفعل فى المأساة ينشأ من الواقع الذى يحفز البطل المنجوع الى العمل ، وفى أثناء محاولته الوصول الى هدفه الذى لا يستطيع ان يصل اليه بحال ، ومن صداه المستديم بالعقبات التى يجب عليه ان يتخطاها ، ومن هذا الصدام فحسب ، تصدر القوة الحقيقية للمأساة ، (٧٠) .

فالفعل للأساوى - تجاوزا - الذى يؤدى الى مصرع الحسين هو فعل إرادى كامل ، اذ يدرك الحسين كل الظروف المحيطة - متأخرا -

ويعرف مخاطر الإصرار على موقفه والذي يهدد بمثابة استشارة للموت ضده ، ودعوة للموت يتقبلها الحسين راضيا ، فهو يحس أنه قد وجد السبب الخفي ، فيتقدم بجلال نحو موته ، لأن الفعل الذي يؤدي للنهاية ، فعل ارادى واختيارى ، بمعنى أن البطل لا يجهل ما يفعل ، ولا يجهل ما ينتظره من خطورة تمسكه بهذا الموقف ، بل أن ( الموت ) والذي يهدد بمثابة المصير المأساوى لأبطال التراجيديا ، أصبح هنا للحسين . فمن خلال المفهوم الإسلامى للموت والذي يصادل الشهادة فى سبيل الله ، يصبح هدف الحسين الفوز بالجنة .

وبذلك تكون مائة الحسين وعذابه وموته ، ردود أفعال رادعة نتيجة لأخطاء البطل ، وهى فوق ذلك أفعال ارادية ، فالحسين بفعله ، والممثل فى رفض البيعة ليزيد لم يخطأ ، لأنه يدرك أن الفعل الرفض ، إنما هو الواجب المفروض عليه كمسلم قنوة .

وبهذا لا يصبح الحسين بطلا تراجيديا بالمفهوم الأرسطى ، ولا يصبح موته هو النهاية المأسوية أو المقاب ، لسلوك الإنسان البطل فى لحظات الخطأ ، أو حينما يتجاوز حدوده أو يخرج على النظام . فالحسين فى الواقع إنما أراد وبإصرار كامل أن يعيد النظام ، أن يعيد الشورى كميذا إسلامى ، حتى لو دفع حياته ثمنا ، ليتحول الى نموذج فضالى تتعلم منه الأجيال القادمة ، كمعبرة لرفض الشر .

وبالتالى نستطيع القول : أن ( الفعل ) هو ( الرفض ) ، و ( الموت ) أو ( الاستشهاد ) هو ( النتيجة ) لهذا الرفض ، وليس ( عقابا ) لهذا الرفض .

ويتفق الحسين فى بعض جوانبه والمكون الذاتى للبطل اليونانى من حيث كونه شخصية سامية تتضح فيها نبيل المحتد ، ينتمى الى نسب عريق ولكنه فى نفس الوقت انسان عادى بسيط وفقير ، وهنا قد نجح عبيد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته فى أن يزاوج بين نبيل المحتد وبساطة العيش ، بالاتساق الى الفقراء ، تلك المزاوجة التى بنى عليها جوهر المسرحية .

وبالطبع لم تشكل فى العصر الحديث الطبقة الاجتماعية محورا هاما فى سلوك البطل ، ولكن الأهم هو درجة وعى هذا البطل بصيره وقدرته على تجاوز - وبوعى - كل ما هو شخصى الى مستوى من العمومية .

فالشخصية الرئيسية تمارس صراعها بشكل مرتبط بالمجموع وبطريقة تجعل الملامح الفكرية تساهم بشكل جوهري فى أن تحل

«الشخصية الرئيسية المركز الرئيسي المنوط بها في التكوين الفني بشكل بالغ الحيوية والاقناع» (٧١) .

ومعظم الأعمال الشعرية الجادة تتضمن مستويات متعددة للشخصية ، مما يجعل المتلقي يبحث تلقائياً عن هذه المراتب ويشعر بعظم الرضا إن لم يجدها أو إن لم يجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقاً لضرورة البناء الدرامي .

وكلما ارتفع قدر الشخصية كبرت تبعاتها ، واشتد صراعاتها وعظمت معاناتها ، فمتعماً اختار الحسين أن يكون الرجل الذي يرضى ويقتل ، يقدم على فعله دون تردد ، لأنه لو تردد أو تراجع ، فلن يصبح جديراً بالنبل التراجيدي . « والحسين حين يختار ، يختار لأن قوة أعلى منه . وأكثر تفاداً قد اختارت له ، تلك هي قوة الواجب الأخلاقي الذي يقوده إلى الهلاك ، وهو حين يختار تتصارع المواقف في نفس الحسين ، ويبدو لنا البطل التراجيدي بكل ثرائه النفسي والوجداني ، يقف محيراً بين شتى السبل ، لأنه يعرف أن في قراره يتخذ مصائر الأمور والبشر » (٧٢) .

إن انحصار الحسين قد تحقق بموته وهو يدرك ذلك ، وتقصرته موجودة من أجل قيمة فضلة لا تتعارض مع إرادة الله ، ولا إرادة الخير . أو القوانين الأخلاقية ، فمنذ اللحظة الأولى يدرك الحسين سر الخلل الذي يحيط به والأمر متعلق بشرعية إسلامية ، وينص قرأني يتعلق بمسألة الشورى ، قضية ديمقراطية – ومن هنا تنبع مفارقة المسرحية وإعلاؤها من قيمة الديمقراطية كميذاً في الحكم ، حتى لو أدى في سبيلها إلى الامتنعهاد – وعليه كرجل دين أن يقاوم هذا الوضع وهذا الخلل ، فيهاجم جيشاً كبيراً هو جيش يزيد الأكثر علة وعدداً ، فيكر الحسين بمسألة حتى لا يتهم أنه في موقف انتحاري يائس – إن الحسين بطل حقيقي لم تصفه الدراما أو المأساة ، ولذلك فهو ليس أقل تأثيراً من الأبطال المأساويين ، وإن كانت إرادته لم تتعارض مع إرادة الله .

وتعتبر معاناة الحسين معاناة مثالية ، فهي أكثر من معاناة جان دارك – ( المقارنة هنا على مستوى الدراما ) – التي كتبها برنارد شو ، فلقد كان مطلوباً من جان دارك أن تبرهن على صحة أقوالها وموقفها ، وبالتالي خطأ – رجال الكنيسة ، كما أن معاناة الحسين أقوى من معاناة رجل الدين المسيحي توماس بيكيت – عند كل من جان آتوي ، ووت.سي. البيوت – لأنه كان مطلوباً منه أن يؤكد صحة تحوله من رجل الملك المدلل ، رجل الدنيا صديق الملك هنري ، إلى رجل الدين أو رجل الله ، والمحافظة على شرف الله ، أمام سلطة العولة والمثلة في الملك هنري . وأما ما كان



مطلوبا من الحسين في مسرحية الشرقاوى فاكتر بكثير ، كان مطلوبا منه التصلى لأول مرة في الاسلام للحفاظ على مبدأ الشورى والمطالبة به ، وأن ينقذ الأمة الاسلامية من الفتنه والضلال .

وإذا كانت وظيفة التراجيديا هي التطهير ، فأننى أعتقد أن الحسين - في مسرحية ناز الله للشرقاوى - قد ارتبط مصرعه برودود فصل نفسية عنيفة ، جعلت ( للتمازى ) وظيفة نفسية تؤدى للتطهير ، والاحساس بالتوبة والندم . بل لعلنا نعلم أن أهم وظائف التمازى ، هي التطهير من خطيئة مصرع الحسين .

ويرى الدكتور محمد عزيزة ، أن الشيعة قد اكتشفت المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين ، ٠٠٠ » وكانت تعاني من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع على ثم الحسين ، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات ضمير شقى » ( ٧٣ ) . « لقد وجلت الروح الشيعية في الحسين بن على شهيداً المعذب ، كما وجلت الديانة المصرية القديمة شهيداً المعذب في أوزوريس ، أو كما وجلت الميثولوجيا الاغريقية شهيداً المعذب في بروميثيوس ٠٠ وكما أصبحت المسيحية في تراثها الفنى ، حين أبدعت مسرح الآلام ، مستلهمة فيه عقاب المسيح على صليبه » ( ٧٤ ) .

إن التراجيديا ( الاغريقية ) ، « تراجيديا ( الضرورة ) - فالمعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هي : وإأسفاه أن تكون تلك مشيئة الأقدار . وأما التراجيديا ( المسيحية ) ، فتراجيديا ( الامكانية ) » ( ٧٥ ) . فالمعاطفة التى تنتاب المشاهدين هي : وإأسفاه ان حدث هذا وكان في الامكان الا يحدث . أما ( التراجيديا العربية المعاصرة ) ، فيمكن اعتبارها تراجيديا ( الاختيار ) . والمعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هي : وإأسفاه ٠٠ أين كانت إرادتنا ، نحن شركاء في الخطأ ، نحن نحمل بعض الذنب ٠٠ ، لكن بعد فوات الأوان .

إن الضعف في شخصية البطل التراجيدى اليونانى ، يتمثل في غرور البطل وإدراكه المبالغ فيه عن قوته ، والتى يعتقد أن شيئاً لن يستطيع أن يهزمه . أما البطل التراجيدى الأوروبى ، فخطيئته تتمثل في إدراكه بضعفه ، لكنه رغم هذا الضعف ، يعتقد بفهم مبالغ فيه ، أنه يستطيع أن يتجاوز بارادته ضعفه . أما البطل التراجيدى العربى - مسرحياً - فإن خطاه يتمثل في براءته الزائفة ، واعتقاده أنه على حق ، فيقاتل بإرادة روحية في سبيل العدل والسلام ، لكنه يفضل في اختيار سلاح معركته ،

ويهدرك ، بعد قوات الأوان ، لكنه يصر على أن يكمل الشوط طمعا في  
الجنة ، بالإضافة الى بعض جوائب الخطأ عند البطلين ، الاغريق  
والمسيحي ، وان تقويت أشكال الصراع •

فبطلنا التراجيدي المربي الحديث •• لا يحمل سمات ذاتية خاصة  
به ، لكنه ( خليط ) من مكونات أبطال تراجيدين غربيين على مر العصور •

### ٣ - مسرحية مأساة العلاج

( صلاح عبد الصبور )

يرى الارديس نيكول أن المأسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها مثل أوديب ، قيدر ، ميديا ، أنتيجون ، اليكترا ، هاملت مكبت ، لير ، عطيل . ولقد بدأ الشاعر صلاح عبد الصبور كتاباته المسرحية ، بمسرحية مأساة العلاج ، التي تناولت حقبة من حياة الحبیب بن منصور ، أحد شيوخ الصوفية ، الذي قتل وصلب ببغداد ، متهما بالزندقة والكفر . مرة وبأنه ثورى مرة أخرى ، فهو نموذج للمثقف الثورى الذى يطالب بالمعادلة للآخرين ، والذى يسقط فى سبيل الفقراء ويهدر دمه بعد أن يترك علامة على الطريق .

ويرى الدكتور على الراعى أن مأساة العلاج هي بعض من مأساة كل نائر ، يرى الظلم ويتبنى وجه العدل ، فإن هو رزق القوة والصلابة ، حارب من أجل أن يرتفع الظلم عن الناس ، وإن هو وهن وتخرج وآثر العافية ، كنم الحق فى نفسه ، ووجد طريقا يرضى به نفسه ويسكن روحه المتوتبة (٧٦) .

يبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحى ، أى بالموت ، أو بمشهد صلب العلاج ، اذ جعله صلاح عبد الصبور معلقا على شجرة بعد قتله تتناقل الناس سبب قتله ، « من قتله ، ولما قتل ؟ » ، فيتحول العلاج الى قدیس تتناقل الناس كلماته التي بقيت خالدة بعد موته ، وهي حيلة تشبه من قريب « ما فعله برنارد شو فى مسرحية القديسة جان دارك » ، حين جعل لمسرحيته مشهدا ختاميا يأتى فى أعقاب نهاية المسرحية ، ويمثل جان دارك بعد ان قررت الكنيسة فى القرن العشرين اعتبارها قديسة ، ثم تظهر أشباح من تعاملت معهم فى حياتها ، وتأخذ القديسة تحادث كلا منهم فيما كان منه (٧٧) .

ان توافد الناس على مكان صلب الحلاج وهم يعلقون على مشهد الصلب، شأنهم شأن الجوقة في التراجيديا اليونانية ، اذ تبدأ المسرحية حوارها بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة من الناس فيهم الحنّاء والحجّام والنجار والبيطار ، فيجيبون بأنه أحد الفقراء . يضيفون قائلين نحن القتلة ، أحببناه فقتلناه ، شهدوا ضده فأباحوا دمه ، وما أشد ظلم القهّور للمقهّور .

### صغونا صغنا

الأجهر صغنا والأول ، وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواهي ، وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني ، برأئهم تلصصه كف من قبل

قالوا : سيحوا فليقتل ، انا نعمل دمه في رقبتنا

فليقتل ، انا نعمل دمه في رقبتنا (٧٨)

يبدأ المنظر الثاني ونرى الحلاج في بيت صديقه الشبلي ، ويعد هذا المنظر بمثابة البداية الحقيقية للعمل المسرحي ، اذ تبدأ فيه الأزمة ، وصراع الأفكار واختلاف المواقف بين الشبلي الذي يعرف الحقيقة ، كصوفي ، ولا يبيع بها . وبين الحلاج الذي ينوي أن يهبط الى السوق ليعيش بين الناس وي طرح عليهم آراءه في الدنيا والدين والدولة والسلطان . ويحتدم النقاش بين الحلاج الصوفي النائر ، وبين صديقه الشبلي ، الذي لا تهمة الدنيا قدر اهتمامه بذاته وما تفرضه عليه تعاليم الصوفية ، وينتهي المنظر اذ يعلن الحلاج خلعه لخرقة الصوفية . فالشبلي يختلف من حيث الرؤية لسلوك الصوفي ، عن الحلاج فيرى أن :

الشبلي : ... ننظر الى النور. الباطن ، ولذا فانا أرخص أجفاني في قلبي ، وأحنق فيه فاسد وأرى في قلبي أشجارا وتمارا ، وملائكة ومصلين واقمارا ، وشموسا خضراء وصفراء وأهبارا ، وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت ودرّاقن وتصاوير ، كل في أعلى سمته أو في أبهى هيئته (٧٩) .

فالشبلي متصوف يكتم أسرار الصوفية عن الناس ، ويعيش منفلقا على ذاته وما وهب به من أسرار ، يكتمها ولا يبيع بها لأحد من الناس ، والذي لا يعنيه من أمرهم شيئا .

لكن الحلاج لا يتفق مع آراء الشبلي ، اذ يرى أن الشر قد استولى في ملكوت الله ، ولن يستطيع غفى العين عن ذلك ، دون أن يطهر العالم من هذا الشر ، وليس له سلاح الا الكلمات ، فيجهر بكلماته .

**الحلاج** : فستأني آذان تتأمل اذ تسمع ، تنحدر فيها كلماتي في القلب ،  
 وقلوب تصنع من كلماتي قدرة ، وتشد بها عصب الأذرع ومركب  
 تشي نحر النور ولا ترجع الا أن تستقي بلعاب الشمس روح الانسان  
 المقهور للموج ... أنوي أن أنزل للناس وأحدثهم عن رغبة ربي ،  
 الله قوي يا أبناء الله ، كونوا مثله ، الله فعول يا أبناء الله ، كونوا  
 مثله (٨٠) .

فالحلاج يؤمن بالكلمة وينشرها بين الناس لادراكه بأهمية الكلمة ،  
 حبذا لو ساندتها الفعل ، ومن هنا بدأ صلاح عبد الصبور الجزء الأول من  
 مأساة الحلاج ، باسم الكلمة ، والجزء الثاني باسم الموت . والجزء الأول  
 ينقسم الى ثلاثة مناظر ، أما الجزء الثاني فينقسم الى منظرين .

والكلمة من الممكن أن تكون سلاحا اجتماعيا في مواجهة الظلم ،  
 ظلم الحاكم وأعوانه ، والدعوة عن طريق الكلمة التي تنير وتبصر الفقراء  
 بواقعهم وتعلمهم لاتخاذ مواقف لتجاوز استلابهم .

وشخصية الحلاج تعد شخصية متفردة ، اذ تبتعد الى حد ما عن  
 الانسان العادي من ناحية ما يمتاز به من الجلالة والقداسة ، ولما له من  
 مريدین وأتباع يعلمهم أمور الدنيا والدين ، كما أن شخصية الحلاج من  
 ناحية أخرى ، تقترب من طبقة الفقراء كمرتب اجتماعية فهو « رجل من  
 غمار الموالى ، فقير الأرومة والنبت » (٨١) ، فلا يمتلك ثروة ولا ينتسب  
 الى طبقة النبلاء ، فهو كآلاف من يولعون بالاف أيام هذا الوجود ، مثله  
 كمثل واحد من الفقراء ، لكنه فقير أدرك أكثر من غيره بمدى الظلم الواقع  
 على أقرانه ، والذين بصنتهم وضعفهم وخوفهم قد شاركوا السلطة في  
 أحد أطراف الصراع الخارجى دون أن يتفهموا ذلك .

ويتبلور هذا الموقف السلبي حيث تتم محاكمة الحلاج فيدينه وفاقه  
 من الفقراء ، ويلتفت القاضى عمر الحصادى الى جميع الفقراء يسألهم .

**أبو عمر** : ما رأيكمو يا أهل الاسلام فيمن يتحدث أن الله تجل له ، أو  
 أن الله بجسده ؟

**المجموعة** : كافر .. كافر

**أبو عمر** : بم تجزونه ؟

**المجموعة** : يقتل .. يقتل

**أبو عمر** : دمه فى رقبتيكم

**المجموعة** : دمه فى رقبتي

أبو عمر : الآن .. امضوا وامشوا في الأسواق ، طوفوا بالساحات وبالحانات وقفوا في منطفات اللرات لتقولوا ماشهت أعينكم قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كفه ( ٨٢ ) .

لقد لجأ القاضي أبو عمر الحمادي في صراعه مع الحلاج الى المناورة ، ولم يلجأ الى القانون ، وهنا اختلفت رؤيته وموقفه عن الحلاج ، فبينما يلجأ القاضي الى الفقراء يضلهم ويناورهم ويخدعهم ، يلجأ الحلاج الى الفقراء يعلمهم الحكمة وأمور الدنيا والدين . والحلاج يحمل قدرا كبيرا من التماسك الداخلي ، وفي نفس الوقت يمارس صراعا داخليا ومعاناة تراجيدية ، لأن الصراع الخارجي لابد أن يولد ، ولو بشكل غير مباشر صراعا داخليا في نفس البطل ، ذلك الصراع الذي يحمل قدرا من التردد والماناة ليعبر عن مأساة كل روح مرهقة وعقل يقظ ، والسؤال المنصب والفجر لقلق الحلاج ، يتمثل في كيفية طرح الحقيقة التي يدعو الناس الى تبنيها ، هل يكتسبها في قلبه أم يتركها للناس للتعليق بها ، والسير في طريقها ، والعمل على اعلاء شأنها ، حتى لو نالهم شر كبير يجلبه عليهم الحكام ودعاة الظلم . وإن كتمها الحلاج في قلبه فماذا تكون جوى الحقيقة ؟ وما الذي يفيد منها أن حبس النور في صدره ، بهذه التساؤلات وبحيرة الحلاج تجاه موقفه من الفقراء ، وإدراكه ما ينتابهم من ضعف انساني ، ومدى قدرتهم على تجاوز خوفهم الداخلي .

الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور ، انسان ليس خرقا الصوفية ، ولكنه عندما أحس بأنها ستتحوّل الى قيد يعرقل حركته الثورية من أجل خلاص الانسان ، خلعها . ومن هنا يأتي الصراع الداخلي ، لأن الحلاج وإن كان قويا متماسكا بحكم طبيعته الدينية التي فرضت عليه جزءا كبيرا من التوافق الداخلي ، والرضا النفسي ، والذي جعله في نهاية الأمر روحا نقية ، لا يحس بضربات الشياطين على ظهره ولا يتألم ، ذلك السمو الذي لا يتوافر إلا للانسان الذي تجاوز عذابات الجسد ، ليخلق بروحه في السموات العل ، حيث ينوب ويمتزج بالله ، الا أن « حيرة الحلاج بين وضعه كصوفي لابد أن ينخلع عن الدنيا ويغنى في جماعة الصوفية ، وبين قدرة الانسان الواعي والملتزم بقضايا مجتمعه » ( ٨٣ ) .

حين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول الى الناس يعظهم ويرشدهم الى طريق الله ، ويلقى أمامهم بمواجهه ، فكانت هذه بداية عذابه التراجيدية ، ومن ثم مأساته ، ذلك لأن الصوفيين لم يكونوا ينزلون الى الناس ، بل كانوا يعتزلونهم ويبتعدون عن عالم الصراع والتنافس ليعيشوا في تأملاتهم وروايم ومواجههم التي يترفون أن يكسب نامة ، فيدعو الى الحق والعدل ، في كلمات تحتل التأويل ، فتجبر الحكام وتبر عليه الشرطة ، مما يجعل باتهامه بالزندقة والكفر والتخلص منه بالسجن أو الموت ..

ولا تقصد بالطبع كلمات العلاج عن الجوع والفقر ، وإنما كلماته عن الله ، وعن عشق الصوفية حين تتحد ذاته مع الذات العليا ويهبط فيها شيء من نور الله .

الشروطي : أتعني أن هذا الهيكل المعلوم جزء منه ، وأن الله جل جلاله متفرق في الناس .

العلاج : بلى ، فالهيكل المعلوم جزء منه أن ظهرت جوارحه . وجل جلاله ، متفرق في الخلق أنوار بلا تفريق (٨٤) .

المسرحية تضع بين أيدينا مأساة لشخص مازوم ، حائر بين كراهيته لظفر وجهه للخير ، ومأساته الحقيقية تكمن في علاقة الصوفية الخاصة بالله ، والزهدي عن متع الدنيا وارتداء خرقة الصوفية تحتم عليه أن يترك ملذات الحياة الدنيا ، وأن تقني روحه في نور الله .

العلاج : ... ويخلق عني ثيابي ، ويلبسني خرقة العارفين ، يقول هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تقرب وتقني بذات حبيبك ، تصبغ أنت المصل ، وأنت الصلاة ، وأنت الديانة والرب والمسجد ، تعشقت حتى عشقت ، تخليت حتى رأيت .. رأيت حبيبي ، وأتقني بكمال الجمال ، جمال الكمال ، فأنتحته بكمال المخبة ، وأقنيت نفسي فيه (٨٥) .

ويأتي عذاب العلاج التراجيدي في كونه رجل دين صوفيا ، وفي نفس الوقت التزامه كصاحب فكر اجتماعي تجاه مجتمعه وقضاياه ، ومن هنا يزداد صراعه الداخلي .. لكن العلاج يخلق خرقة الصوفية لو كانت تحرمه من ملاقة الناس ومناقشة مشكلاتهم .

العلاج : ان كانت صدا منسوجا من أنيتنا كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله ، فإن أجفوها ، أخلعها .. ان كانت إشارة ذل ومهانة ، رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح الى فقر المال ، فأنا أجفوها ، أخلعها يا شيخ ، يارب اشهد .. هذا ثوبك ، وشعار عبوديتنا لك ، وأنا أجفوه أخلعه في مرضاتك ، يارب اشهد ، يارب اشهد (٨٦) .

والصراع الذي يدور بين العلاج ورفيقه الشبلي ، إنما هو صراع في الرأي حول مسائل دينية ودنيوية ، وكأنه صراع خارجي في معظمه ولا يصل الى درجة الصراع الداخلي ، أو صراع بين ارادتين . فبينما يريد العلاج أن يزاوج بين الدين والدنيا ، ويخلق من الدين سلاحا سياسيا ضد ظلم الظالمين ، يقف الشبلي على طرف النقيض ، إذ يرى أن الصوفية تمارس علاقة ربانية صرفة بين الصوفي وربه ، وبالتالي لا مكان للصوفي في دنيا الواقع .

**الحلاج : ( للسبيل )** .. الشر استولى في ملكوت الله .. حدثني كيف  
انقضى الزمن عن الدنيا الا قلب يظلم قلبي ( ٨٧ ) .

ذلك هو موقف الحلاج الناصر الديني ، المناهض ضد قوى الظلم  
والظلم ، وهو موقف يعلن للناس جميعا ، اصديقاء قاعداء في كل مكان .  
فالتائر لا يملك مادام قد اختار ، أن يمس أو يمين ، ورغم تقاليد الصوفية ،  
والتي تكره الافشاء ، وتجعل الحقيقة سرا ، الا أن الحلاج يأتي الا أن  
يعلن الحقيقة للناس ، حتى لو لقي البقرة والظلم من الحكام .

**الحلاج :** ماذا تقوموا مني ؟ أتري تقوموا مني أن أتحدث في خلاصاتي ! وأقول  
لهم : ان الرائي قلب الأمة .. هل تصلح الا بصلاحه ، فإذا وليتم ..  
لا تسموا أن تضعوا خسر السلطة في أكواب العدل ( ٨٨ ) .

الحلاج يطرح درساً في أصول الحكم ، الذي يعتمد على العدل ..  
وهو هنا محدد الهدف ، كشخصية لها بعدها الاجتماعي وفكرها الواضح  
المحدد من السلطة ، وجهة نظر في الوجود الالهي . ولكن السبيل ومنذ  
الابتداء يقف على النقيض ، فلا تشغله أمور الدنيا ، فالشر موجود في  
الدنيا الى جانب الخير ، وعلى كل مخلوق أن يتحمل نتيجة اعماله .

**السبيل :** الشر قديم في الكون .. الشر أريد بمن في الكون ، كي يعرف  
دبره من ينجو من يروني .. وعلينا أن نتدبر كل منا درب خلاصه ،  
فإذا صابره في الدرب .. فسرفيه .. واجعله سرا .. لا تفضح  
سره ( ٨٩ ) .

وهنا يتبين لنا نوعين من الصراع ، صراع ديني صرف ، من زاوية  
السبيل ، أي بين الحلاج والسبيل . وصراع ديني دنيوي ، داخلي وخارجي .  
يمارسه الحلاج بين نفسه ، وأطراف أخرى خارجية .

والصراع بين الحلاج والسبيل ، لا يمثل خلافاً حاداً ، بل هو اختلاف  
في طريقة النظر الى قضايا الصوفية ، فهما أبناء مسكر واحد ، يمثلان  
وجهي صلة واحدة ، مع كل ما يحصل الوجهان من اختلاف .

أما الصراع الخارجي ، فهو صراع الحلاج مع أطراف السلطة وأدواتها ،  
وهو صراع يعلن ، قد بدأ منذ واجه الحلاج السلطة ، اذ خلع خرقة  
الصوفية ، خوفاً من أن تلهيه عن مشاكل الناس ، وان كان قد احتفظ  
بقباء القلب الذي وسد في تلك الخرقة ، وكذلك الله الذي يحيا في هذا  
القلب . فببدا الحلاج في تجنيد الفقراء المظلومين حوله يخدمهم في أمور  
حياتهم .

**أحد الثائرة :** المناقل من يتحرز في كلماته .. لا يمرض بالسوء لنظام ..



أو عنصري ، أو وضع ، أو قانون ، أو قاض ، أو وال ، أو محتسبة  
أو حاكم (٩٠) .

وهذا القول - يمثل في حد ذاته - قمة المأساة التي دفعت الى حدوث  
الجريمة ، ولتؤكد أن سبب الخوف الذي يقعد السنة الناس هو سبب  
حدوث الجرائم .

ويساق الحلج الى السجن ، ولا تنتهه السلطة بالمسالة الدينية فلا  
تهمه كثيرا . وان أظهرت عكس ذلك ، فالجهم هو تهين الحلج للفقراء .  
وحديته عن القسط ، مما يهرج وضع السلطة ، فتعديه ، ويقاوم على المستوي  
الروحي ، متحملا الألم في سبيل غاية أسمى ، رافضا أن يقابل العنف  
بالعنف ، أو أن يحمل سيفا يطلع به الظلم . . فالسيف « اذا حملت مقبضه  
كف عمياء ، أصبح موتا أعمى » (٩١) اذ يعتمد على سيف آخر ، سيف  
مبصر ، سيف الله ، يتخذ منه سلاحا ، « هل أرفع صصوتي لم أرفع  
سيفي » (٩٢) ؟ . . ويختار الحلج سيف الكلمات . . سلاحا له . .

الحلج : لا أملك الا أن اتحدث . . ولتنقل كلماتي الريح السواحة ،  
ولايتها في الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية ، فعمل نؤادا  
طمانا من أفتدة وجوه الأمة يستعطب هذه الكلمات ، فيخوض بها  
في الطرقات (٩٣) .

وتتم محاكمة الحلج ، فتكون محاكمة ، أشبه بمحاكمة الضمير  
الانساني كله ، ضمير من يرفع الظلم عن الفقراء ، فيسجن ويحكم ، أو  
يقتل بعد محاكمة صورية . فالقاضي أبو عمر الحمادي يوجه الى الحلج  
الاتهامات قبل محاكمته . ناهيك عما شاب المحاكمة من صراعات فكرية  
وخلافات جذرية ، لها دوافعها السياسية ، فالقاضي ابن سريج يرى أن  
القانون هو احقاق الحقوق ، ابتغاء مرضاة الله ، بغض النظر عن رضا  
الخليفة أو عدمه ، بخلاف الحمادي الذي يرى أن القانون انما وضع  
لخدمة الوالي .

الحمادي : . . . لا خوف . . لا قبل لهم بمواجهة الشرطة . . انظر . . هل  
جاؤا بالرجل المفسد .

ابن سريج : ابا عمر . . قل لي : ناشئت ضميرك ، أفلا يعني وصفك للحلج  
بالمفسد وعدو الله ، قبل النظر المتروى في مسأله ، أن قد صدر  
الحكم . . ولا جهوى عندك أن يعقد مجلسنا (٩٤) .

فالخلاف واضح بين القاضي أبو عمر الحمادي ، الذي يتحدث بلسان  
السلطة غير مؤمن ايمانا عميقا ، بأن القانون هو ميزان العدل ، فيتلاعب  
فيه كيفما ترغب السلطة والسلطان . على حين يختلف تماما موقف القاضي  
الثاني ابن سريج ، الذي يرحب بالعدل ، عند محاكمة المتهم .

**ابن سريج :** ... والقاضي لا يقتى ، بل ينصب ميزان العدل ، لا يحكم فى  
أشباح ، بل فى أرواح أعلاها الله .. الا أن تزحق فى حق ، أو فى  
انصاف . الوالى والقاضى .. وميزان جليلان للقوة والحق ...  
... هل نحن قضاة باسم الله .. أم باسم السلطان (٩٥) .

ويختلف القاضيان ، وينسحب ابن سريج من المجلس ، بعد حوار جليل  
حول محاكمة الحلاج ، والتي خلطت بين النواحي الدينية ، وعلاقة الانسان  
بربه ، والنواحي الحياتية الاجتماعية والسياسية . ويكون انسحاب  
ابن سريج بمثابة شهادة فى صالح الحلاج ، ترجع موقفه فى الصراع ،  
وتؤكد فى نفس الوقت على الجريمة التى يرتكبها القائلون على القانون ،  
فى خيانة القائمين على السلطان .

لقد حاولت السلطة فى مسرحية مأساة الحلاج ، أن تكون حريصة  
كل الحرص ، على أن تكون أمام العامة بريئة من دم الحلاج اذا أهدر ،  
ختمت رسولا الى القاضي لينقل : أن السلطة والدولة قد سامحت الحلاج  
فهيما نمسب اليه من تعريض العامة والغوغاء على الانفساد ، وغفت عنه عفوا  
ركليا لا درجة فيه ، ولكن الدولة عنفما تنازلت عن حق السلطان ، فماذا  
تفعل فى حق الله ؟

لقد كانت هذه هى حجة الدولة فى محاكمة الحلاج ، حتى لا يظلم  
العامة ، فوجهت الى الحلاج تهمة الزندقة والكفر ، مستغلة كلمات الحلاج  
الصوفية التى قالها أمامهم . ولهذا قتل الحلاج بهافع سياسى وبهجة دينية .  
ولكن القاضي ابن سريج يكتشف اللعبة .

**ابن سريج :** ... بل هذا مكر خادع .. فقد أحكمتم حبل الموت ، لكن  
خفتم أن تحيا ذكراه فأردتم أن تمحوها ، بل خفتم مسخط العامة ، من  
أسمع أصواتهم من هذا المجلس ، فأردتم أن يقطعوه لهم مسفوك  
الدم ، مسفوك السمعة والاسم (٩٦) .

لقد كان موقف الحلاج على المستوى الدينى ، والمستوى السياسى  
واضحا أمام أفراد المحكمة ، فهو رجل يملك شجاعة قول الحق ، وله  
ضمير حى يرفض الظلم ، الأمر الذى أودى بحياته فى نهاية الأمر .  
فشجاعة الحلاج ، جعلته وحيدا ، فلقد تخلى عنه صديقه الشبلى ، كما  
تخلى عنه جمع الفقراء .

**الشبلى :** كل منا يتحدث عن حاله ، أو يصمت حين يشاهد ، الحلاج  
يرى ، فيجن من الفرحنة حتى يهذى ويبريد .. وأنا أتلهذ فى  
صمتى (٩٧) . ويخرج الشبلى بعد أن تتركه المحكمة غير مهتم بأمر

الدنيا ، اذ يعتبر أن مصير الحلاج أمر خاص بين الحلاج وزيه .  
فالحياة رحلة زائلة ، وما الموت الا الاقتراب والامتزاج مع الله . فالموت  
فى سبيل الله ، هو الشيء الحقيقي الذى كان الحلاج يسمي اليه ، ولهذا  
رفض أن تحميه الفقراء ، عندما أرادت الشرطة أن تأخذه ، ورفض أيضا  
أن يهرب من سجنه ، عندما عرض عليه السجين الثانى أن يهربا معا ،  
ذلك لأن الحلاج ، انما يسعى الى قدره ، قانما أن تلك مشيئة الرحمن أن  
يموت أو يستشهد ، وما الجسد فى نظره سوى شيء زائل ، أما الروح  
فهى الشيء الخالد ، تلك الروح النقية ، والساعية دوما الى التوحد مع  
الله .

ومثلما اختلفت وجهات النظر بين الحلاج والشبل ، تختلف أيضا  
وجهات النظر بين الحلاج والسجين الثانى .. حول أهمية الفعل الإيجابى  
الذى يرى السجين الثانى أهميته للقضاء على الشر .

**السجين الثانى : قل لى حل تصلحهم كلماتك ؟**

**الحلاج : حل يصلحهم غضبك ؟**

**السجين الثانى : غضبى لا يبغى أن يصلح .. بل أن يستاصل .. ..**  
... هل تقضى عمرك مقهورا فى ظل الجدران ؟ لم لا تهرب ؟

**الحلاج : ولم أهرب ؟**

**السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس .**

**الحلاج : ... من لى بالسيف المبصر (١٨) .**

الصراع هنا ، صراع بين الكلمة والفعل ، أو بين الكلمة والسيف ..  
ويحار الحلاج فى الاختيار .. هل يرقع صوته ، أم يرفع صيفه ؟ .. وهنا  
الاختبار الصعب ، فالحجيرة بين القول والفعل هى التى تسلم الحلاج الى  
الموت ، أو الى النهاية التى يسمي اليها .

والحلاج ضحية قدرته على الاختيار ، فلقد اختار وبارادة كلمة ،  
السلاح الخاطى ، سلاح الكلمة ، فى معركة سياسية ، لا تصلح فيها  
الكلمة النور أو الكلمة الشريفة . لقد نزل الحلاج ميدان السياسة ، غير  
مسلح بأسلحة الساسة ، فلم يفقد يرائته السياسية بعد ، ولذلك مسئول  
عما حدث له نتيجة لاختياره ، وما صحب هذا الاختيار من قلق وحيرة ،  
الى أن يختار الكلمة دون الفعل ، مؤمنا بقدرتها على التغيير ، فيحتك  
بالعامة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة جريئة لاصلاح واقع  
عصره ، بما يسوده من تناقض وقوضى ..

**الحلاج : فستانى أذان تتأمل ، اذ تسمع تنحدر فيها كلماتى فى القلب ..**

وقلوب تصنع من الفاظي قدرة ، وتشهد بها عصب الأذرع .  
ومواكب تمشي نحو النور . . ولا ترجع ، إلا أن يسقى بنعاب  
الشمس روح الإنسان المقهور الموجع (٩٦) .

لقد فصل الحلاج نفسه - وباختياره - عن جميع الأطراف ، فهو  
عندما ترك الحرق ، قد فصل نفسه عن الصوفيين ، وعندما استخدم الكلمة  
دون الفعل ، فصل نفسه عن الثوريين الإيجابيين ، والممثلين في السجن  
الثاني ، وبذلك وقف الحلاج وحيدا ، في معركة لا يملك أسلحتها .

فالحلاج يدرك أنه يعرف ولذلك يعمل على إعطاء هذه المعرفة للناس ،  
لانتفاع بها ، ولكنه ينقل معرفته عن طريق القول ، وليس عن طريق  
الفعل ، رغم أن الفعل - في واقع مضطرب - أكثر قدرة على الإصلاح ،  
والتغيير إلى الأفضل .

لقد تناول الشاعر صلاح عبد الصبور ، شخصية الحلاج ، كشخصية  
تاريخية ، حولها حالة من القداسة ، شاعت أخبارها ، وقدمها بعض  
الناس ، وهي بهذا تلتقي إلى حد كبير مع الشخصيات الإغريقية التي  
تشتغل أن يكون بطلها من بين الملوك والقادة ، أو من ذاع صيتهم بين  
الناس .

ولكن الحلاج رغم ذلك يختلف عن البطل الإغريقي ، لأن تحوله لم  
يكن مفاجئا ، والحلاج ذاته يسعى إلى التحول من السعادة إلى سعادة أخرى  
من وجهة نظره ، بأدراك ووعي منذ البداية .

والسقطة التراجيدية للحلاج نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه  
موجود أساسا في تركيبه . وربما يكون باعث الخطأ ، هو نوع من الثقة  
الزائفة وعدم التوسط ، نتيجة لخطأ في الحكم ، ونزول ميدان السياسة  
غير مسلح بأسلحتها . . هذا على المستوى السياسي ، والمعاصر .

أما على المستوى الديني ، فإن سقطة الحلاج تتمثل - تاريخيا - في  
مشهد البوح ، وباعثه هو الزهو بما من الله عليه ، وهو حين ارتكب  
هذه السقطة أياح للناس دمه ، بل وأباح لله دمه ، إذ أقضى مر الصحبة ،  
فسقطت مروته أمام الله (١٠٠) . فهو كصوفي ليس له الحق في أن  
يكشف للناس سره وحقيقة صلته بالله ، والذي يسعى الحلاج عمره كله  
لمرضاته وجه . فمنذ اختار الحلاج الكلمة دون السيف ، كانا اختار  
له الله وسيلة عقابه على يوحه بالسر (١٠١) ، كأم خاص بين الصمد  
وربه ، فتكون النهاية المأساوية ، ولتمثلة في الصلب والحرق .

الحلاج : . . . رعدك الله يا ولدي ، لماذا تستثير شجاي وتجعلني أبوح

بسر ما أعطى ؟ ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين ؟ هو النجوى  
التي ان أعلنت سقطت مروءتنا ، لانا حينما جادلنا المحبوب بالوصل  
تنعمنا تماهدنا بأن اكتم ٠٠٠ حتى أنطوى في القبر ( ١٠٢ ) .

ان الحلاج يعلمنا أفشى السر ، ولم يحافظ عليه بينه وبين الله  
عز وجل ، جمع الفقراء حوله ، ولم يكن يدرك في حقيقة الأمر ان انقسامه  
للسر سيؤدى به حتما الى النهاية المأساوية وهي الموت . فالحلاج لم يعلم  
نتيجة الصراع مسبقا ، ولكنه عندما أدرك النتيجة التي سيصل اليها  
وهي الموت ، فلم يفرغ ، ولم ينلم ولم يتراجع ، ذلك لأنه سعى الى مصيره  
باختياره ، فهو يتجه الى مصيره وهو مدرك بأنه سيجلب على نفسه  
المتاعب ، لكنه لم يخف اذ يحمل بين جنبيه قلب مؤمن ، بمعنى أنه لم  
يخطئ في حق الله ، ولكنه من وجهة نظر السلطة ، قد أخطأ في حقها .  
مما يجعلنا نختلف مع بعض الآراء التي حاولت أن تبرر السلطة السياسية  
من دم الحلاج ، وكان عقاب الحلاج عقاب من عند الله ، وهذا تناقض  
تاريخي ، ومما يؤكد هذا التناقض ، موقف القاضي ابن سريج ، عندما  
انسحب من المحاكمة ، فليس من حق القضاء أن يتدخل في أمر بين العبد  
 وربّه ، وليس من حق المحكمة أن تحاكم الحلاج على آرائه في الله .

ان روح الحلاج لم تنهزم ، وان انهزم جسده ، فذلك التماسك  
الروحي العظيم الذي رأيناه في الحلاج ، جعلنا نحس أننا امام انسان  
تجاوز حدود البشر ، رغم أنه من فقراء الناس . ومن هنا يكون التحفظ  
حول البناء التراجيدي في رسم شخصية البطل ، اذ ابتعد - بتماسكه  
القد - عما هو جوهري في الانسان ، وخاصة ضعفه . ان التماسك القوى  
الفريد الذي ظهر به الحلاج كبطل تراجيدي في مسرحية صلاح  
عبد الصبور ، جعله يتجاوزنا نحن البشر العاديين ، بالدرجة التي تفقدنا  
ادراكنا لجوهره ، وفي نفس الوقت تفقدنا دهشتنا ، وتكثيف انفعالنا  
بالحديث التراجيدي ، وتماطفنا مع البطل الضمير بنا ، ليحدث أخيرا  
ما يسمى بالتطهير .

ان الحلاج كقديس ، كان يتقرب بلذنه الى الله - على المستوى  
الصوفي - فتقبله منه الله . من هذا الجانب ، ضاع علينا الاحساس  
الكامل بالمأساة ، لأن الحلاج رجل يستعذب فكرة الاستشهاد ، ويعمل  
للسعى نحوه ، كي يحقق الانتصار بموته ، كمصير محتوم ، برضاء كامل ،  
وليس على كره منه ، أو مفروض عليه ، كبقية الأبطال التراجيديين .

هذه القضية تقودنا الى البحث عن نوعية شخص الحلاج ، كبطل  
قديس ، ومدى قدرته على الاقارة الدرامية . فالتعامل مع تراجيديا الأولياء  
والقديسين . كالحسين والحلاج وبيكيت وجان دارك وأحمد البغوي ،

وغيرهم - أمر في غاية الصعوبة ، ذلك لأن القديس غير قادر في أغلب الأوقات على إثارة الانفعال الحق بالمأساة ، إذ يرى مارتز « أن موت الشهيد لا يمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره » (١٠٣) .

ويرى أ . ويتشاردز ، أن أقل مسحة دينية في المسرحية ، من تلك الأديان التي تقم الجثة للبطل التراجيدي تمويضا له ، تكون مدمرة ، أي أنها مدمرة للأثر التراجيدي (١٠٤) ، وتعمل على تقريب البطل من الأبطال الرومانتيكيين الذين « قد حذفوا مشكلة الائتم حتى من تفسيرهم للتراجيديا السابقة عليهم ، وبدلا من أن يتهموا البطل بالخطأ ، جعلوه نوعا من الإنسان الأعلى الذي تظهر عظمته في قبوله لمصيره ، وهكذا ظل بطل التراجيديا الرومانتيكية منتصرا حتى في هزيمته » (١٠٥) ، إذ يشعر أنه هبة الله .  
**الحلاج :** كان من يقتلني محقق مشيئتي ومنفذ إرادة الرحمن (١٠٦) .

فكان موت الحلاج لا يعد هزيمة بل انتصارا من وجهة نظر الشهيد ، وكأنه تأكيد على الجانب الرومانتيكي في شخصية الحلاج .

ويرى الناقد فاروق عبد القادر أن الحب هو الذي يقف بالحلاج عن الاختيار بين السيف أم الكلمة ، فهو يحب الناس ، ولا يستطيع أن يرفع في وجوههم السيف ، فهو لا يملك إلا الكلمات الفعالة ، لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من أجل هذه الكلمات ، فالحلاج كبطل تراجيدي يبحث عن المطلق ، أنه يتشبه الصواب المطلق ، أو يطلب السيف البصر ، هذا السيف البصر هو مطلب البطل التراجيدي الباحث عن المطلق لا عن الممكن ، ويؤيد هذا رفض الحلاج أن يهرب من سجنه ، فقد يكون الهرب هو الصواب الممكن ، ولكن الحلاج لا يبحث عنه ولا يرضاه ، فالحلاج إذن بطل تراجيدي يبحث عن الثواب المطلق ، وضغطه الرئيسي هو الحب ، وبسببه يحجز عن حمل السيف من أجل كلماته ، من أجل هذا الحب المؤدى إلى العجز ، وقع به العقاب (١٠٧) .

ولكننا نعرف أن الحلاج قد آمن بالكلمة كوسيلة للجهاد ، وهو لا يحارب الفقراء من الناس بل يحارب السلطة والمتحكين في أقدار الناس ، ومن ثم إذا رفع سيفاً ، فإنما يرفعه في وجه السلطة الظالمة ، وليس بالطبع قراء الناس ، وعليه فإن مسألة تردد الحلاج في أن يرفع سيفاً حبا في الناس مسألة مزيفة ، لأن عدوه ، هو نفس عدو الفقراء . كما أن رفض الحلاج الهرب من السجن ، ترجع أساسا ربما إلى إحساسه بعدم جدوى الإصلاح ، ففضل الموت والذي يمهده خلاصا للروح .

ويمكن القول أن عنصر المخالطة بين كتابنا الجادين ، وكتاب الدراما

فى الغرب ، قد ظهر أثره فى مسرحية مأساة الحلاج ، قال حد كبير نجد التشابه بين مسرحيتي مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور ، وجريمة قتل فى الكاتدرائية لتوماس سترنر اليوت ، ليس فقط فى شخصيتي البطليْن القديسين ، ولكن الى حد كبير أيضا فى تفاصيل البناء الدرامى ، فبينما نجد أن الصراع ، قد بدأ بين بيكيت والملِك هزى بحضور رسول يعلن عودة بيكيت من فرنسا ، كذلك يعلن الرسول ابراهيم بن فاتك للحلاج أن رجال السلطة يظنون به السوء .

فى مسرحية اليوت نعرف أن بعض الكهنة والقساوسة ينصحون بيكيت بضرورة الهرب أو الاختفاء ، بعد أن قال للملك هنرى قولته الشهيرة « لو أنني أصبحت كبيرا للأساقفة ، لما عدت صديقا لك » ، وكان أول ما فعله بيكيت بوصفه كبير الأساقفة ، أن اعتزل أهله وحياته السابقة وأحس بمسئولية عظيمة أمام خدمة الله وشرف الله . ومرتضى الصراع بين بيكيت وهنرى يقتل بيكيت بعد مؤامرة دنيئة ، ويبقى هنرى صديقه الحميم يعانى الندم والشعور بالذنب .

وفى مسرحية الحلاج ، يحت السجن الثانى الحلاج على الهرب كيلا يبقى وحيدا ينتظر مصيره « أمسيح ثان أنت » ، .. لكن الحلاج كبيكيت يرفض الهرب ويسعى الى الاستشهاد .

لقد ضحى الحلاج بحياته من أجل أن تبقى كلماته ، ولكنه يموت لا يثير فينا الاحساس الكامل بالخوف والشفقة ، حيث يحدث ما يسميه أرسطو بالتطهير ، لأننا لا نشعر بذلك الضعف الانسانى عند البطل التراجيدين عندما يواجه مصيره ، ولأن الحلاج هنا أقرب الى الفكرة أو للمنى ، منه الى الفرد أو الانسان .

ولو أننا أخذنا مثلا مسرحية « أنتيجونى » لما فيها من احساس دينى عميق ، اذ أقدمت أنتيجون على الفعل المأساوى والمتمثل فى اصرارها على دفن جثة أخيها ، رغم تحذير كريون بعدم الدفن والويل والموت لمن يخالف أوامره ، رغم هذا تحدته أنتيجون وأقلمت بعداها على الفعل بارادة واختيار ، وبذلك تجاوزت سلطة الملك ، عندما نفتت تعاليم الدين ولم تهتم بقراراته . ولكن أنتيجون عندما تواجه الموت ، نحس فيها بذلك الضعف الانسانى الذى يقربها من كونها انسانية تتألم وتعانى ، وبالتالي تقترب منا كبشر ، لنا ضعفنا الانسانى فى مواجهة الموت .

ويستأمل كليفورد ليتش ، هل من الممكن أن نتقبل فكرة أن يموت انسان من أجلنا ؟ ، ربما نتقبل طقسية كبش الفداء لفترة ، لكننا نشعر فى داخلنا بالخجل من أنفسنا لقبولنا بها . فالأثر النهائى للتراجيديات ،

هو ازدياد شعورنا بالمسئولية ، وجعلنا أكثر وعياً وإدراكاً بأننا أخطأنا ،  
مثلنا أخطاء الشخصيات التراجيدية ، فنصرخ في مواجهة ما قد حدث ،  
فقد خضنا غمار التطهير لنرفضه في النهاية (١٠٨) .

وتختلف مسألة مواجهة الموت عند العلاج الذي كان يسمى الى الموت ،  
فلم نحس بذلك الضعف الانساني الذي من الممكن أن يقرّبنا منه ، على الرغم  
من إدراكنا لذلك البعد الصوفي القائم على تحقير الجسد والعذاب الجسدي ،  
والطمع في الجنة ، أو كما قال مارتز من قبل « إدراك السر الخفي » أو  
السبب الخفي ، متحولاً بذلك الى حد كبير ، الى مفهوم البطل كفكرة مجردة  
أكثر من كونه شخصية مكتملة تراجيدياً ، وذلك لقرب حوارهما ،  
ومنولوجياتها الطويلة وفلسفتها ، من التفكير الذهنى الجاف .

ويرى الأوديس نيكول نفس الرؤية السابقة بتأكيد شخصية البطل ،  
بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين  
الطبيعة ، ليس من الضروري أن يتم التعبير عنه بالأسراف في استعمال  
الحوار الطويل (١٠٩) .

لقد احتوت مسألة العلاج بدخولها على بذرة البطولة التراجيدية ،  
في شكلها الخام ، والذي يتمثل في احتوائها على بعض العوامل والمكونات  
التراجيدية ، مثل الصراع والمصير المأساوي والسقطة ، وإن تعددت فيها  
الآراء ، والنهاية المأساوية ، وإن كانت قد اختلفت - عند بعض النقاد -  
الى إثارة دهشة المشاهد ، لأن صلاح عبد الصبور - كما يرى سامي منير -  
لم يرض علينا عرضاً درامياً صاعداً ما في الطريق الصوفي من طقوس  
وأصول تجعلنا نحس بأن الاقشاش خطيئة كبرى تماثل قتل أوديب لأبيه  
وزواجه من أمه ، مع ما بين الأمرين من تطور يبين مرحلتى القموض  
والانكشاف التدريجي لحقيقة الموقف التراجيدى ، أو كما يسميه أرسطو  
بين مرحلتى السعادة والشقاء (١١٠) .

ولكن هذا الرأي به كثير من المبالغة لأن العلاج ثائر سياسى ، أكثر منه  
ثائر دينى ، لأن الخطأ المأساوى عند العلاج ، هو خطأ فى اختيار طريق  
لم يخلق له ، وحينما دخله لم يستعمل أسلحة سياسية . وهنا يمكن القول  
أن العلاج قد تحول الى رجل عصرى ، أو علاج عصرى أقرب الى الثائر  
السياسى والاجتماعى منه الى البطل التراجيدى ، فإذا كان العلاج قد أخطأ -  
كصوفى - باقشاش السر ، فإن غريبه هو الله أو جماعة الصوفية ، وليس  
قضاة الشرع أو رجال السياسة ، أدوات السلطة كما سبق أن ذكرنا ، ولو  
قدم لنا الجماعة صلاح عبد الصبور جماعة القضاة ، وكلهم سنئون ،  
باعتبارهم غرماً لهذا البطل المتصوف ذى النزعة الشيعية والأفكار



المعتزلية ، لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه (١١١) ، وبذلك تحولت المحاكمة في مسرحية الحلاج الى انتقام السلطة من مثقف مصرى عصرى يفرى الفقراء بالثورة على الظلم ، وتجاوز اغتراءهم ، فلم يهتم به صلاح عبد الصبور ، صوفيا ، قدر اهتمامه به - رافضا عصره ، ثاقرا وفقيرا ، وباستغلال هذه الناحية من حياة الحلاج يكون لقاءه مع التاريخ لقاء ايجابيا مطورا لحياتنا الحاضرة ، كاشفا شيئا من جوانبها واختار شخصا ينتسب اليها باحساسه وأفكاره (١١٢) ، وكما يقول صلاح عبد الصبور : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بطرح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم ، هو غايتهم ، بعد أن يؤثروا حمل عبء الانسانية على كواهلهم (١١٣) .

ورغم كل شيء فسيبقى استشهاد الحلاج قيمة بشرية باقية تجذرها الانسان في كل عصر .

## مراجع وهوامش

### الفصل الثالث

- (١) رجاء النقاش ، مقعد صغير أمام الستار ( دراسات في النقد المسرحي ) ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ) ص ١٩٢ .
- (٢) تذكرنا الحروب الخارجية التي تروى فيها السلطان لصالح التجار في مسرحية القتي مهران ، بالحروب المصرية في اليمن في فترة الستينات ، وإن اختلفت الدوافع في الحروب .
- (٣) عبد الرحمن الشرقاوي ، القتي مهران ( القاهرة : الدار الترمية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ) ص ٢٧ .
- (٤) دراسات في النقد المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .
- (٥) سامي خشبة ، « القتي مهران » ، مجلة السينما والمسرح ، عدد ٥٠ ، ص ٢٥ .
- (٦) مسرحية القتي مهران ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .
- (٧) للرجع السابق ، ص ٦٦ .
- (٨) المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .
- (٩) عبد الرحمن الشرقاوي يتحدث عن مسرحه القصري ، أجرى المقابلة ليبل فرج ، مجلة المسرح عدد ٦٧ ، نوفمبر ١٩٦٩ ، ص ٥٢ .
- (١٠) مسرحية القتي مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .
- (١١) للرجع السابق ص ١٨٥ .
- (١٢) السابق ، ١٨ .
- (١٣) للمسرحية ، ص ٨٩ .
- (١٤) للمسرحية ، ص ١٤٣ .

- (١٥) للمرحية ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٩ .
- (١٦) عبد الرحمن الشرقاوي يتحدث عن مسرحه المصري ، مرجع سابق ، ص ٥٢ .
- (١٧) مسرحية القنبي مهران ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .
- (١٨) للمرحية ، ص ١٩٤ .
- (١٩) للمرحية ، ص ١٨٤ ، ص ١٨٥ .
- (٢٠) للمرحية ، ص ١٧٥ .
- (٢١) للمرحية ، ص ٢٥ ، ص ٥٤ .
- (٢٢) للمرحية ، ص ٢١٣ .
- (٢٣) للمرحية ، ص ٢٥ .
- (٢٤) للمرحية ، ص ٨٨ ، ص ٢١١ ، ص ٢١٢ .
- (٢٥) للمرحية ، ص ٢٢٧ .
- (٢٦) انظر : رأى سامي خشبة مجلة المسرح والسينما عدد ٥٠ ، ص ٢٥ .
- (٢٧) أرنولد هاوارد ، الفن وللمجتمع عبر التاريخ ج ٢ ، ترجمة د. فؤاد ذكريا ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ) ص ١٠١ .
- (٢٨) د. لويس عوض ، للمسرح المصري ( القاهرة : دار ايزيس للطبع والتوزيع ، بدون ) ص ٥٣ .
- (٢٩) سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح ( بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ ) ص ٢٤٥ .
- (٣٠) الأرديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة ديدني خشبة ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨ ) ص ٣٦٩ - ص ٣٧١ .
- (٣١) مسرحية القنبي مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤٤ .
- (٣٢) للمرحية ، ص ١٩١ ، ص ٢٠٠ .
- (٣٣) للمرحية ، ص ١٦٩ ، ص ١٧٠ .
- (٣٤) انظر : رأى سامي خشبة ، مجلة المسرح والسينما ، مرجع سابق ص ٢٥ .
- (٣٥) عبد الرحمن الشرقاوي ، مسرحية الحسن فاخر ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ) ص ٣٢ ، ص ٣٣ .
- (٣٦) ريتولد . إ . نيكلسون ، في التصوف الاسلامي وتاريخه ، ترجمة أيو الله عيسى ( القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩ ) .
- (٣٧) الحسن فاخر ، مرجع سابق ، ص ٦٦ ، ص ٦٧ .

- (٣٨٠) مسرحية الحسين تائرا ، ص ٧٤ ، ٧٥ -
- (٣٦) للمسرحية ، ص ٧٧
- (٤٠) للمسرحية ، ص ٧٦
- (٤١) للمسرحية ، ص ١٢
- (٤٢) للمسرحية ، ص ٨٩
- (٤٣) للمسرحية ، ص ٢٨
- (٤٤) للمسرحية ، ص ١٩ ، ٢٠
- (٤٥) للمسرحية ، ص ٦٣
- (٤٦) للمسرحية ، ص ١٠٢
- (٤٧) للمسرحية ، ص ١٠٥ ، ١٠٦
- (٤٨) عبد الرحمن الترقاوي ، مسرحية الحسين شهيدا ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٦ ) ص ١٧
- (٤٩) مسرحية الحسين تائرا! ، مرجع سابق ، ص ١٣٦
- (٥٠) الحسين تائرا ، ص ٢١٩ ، ٢٢١
- (٥١) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٢٧
- (٥٢) د. أحمد شمس الدين المجلبي ، الأسطورة في المسرح المصري للصادر ( القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر ، الكتاب الثاني ، ١٩٧٥ ) ص ٤٦٣
- (٥٣) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ص ١٠٤
- (٥٤) انظر : راي لويس مارتر ، أورده كلينث بروكسي ، روائع التراجيديات في الأدب الغرب ، ترجمة د. مصدود السمرة ( بيروت : دار الكتاب العربي ١٩٦٤ ) ص ٢٤٦
- (٥٥) للرجع السابق ص ٢٤٦
- (٥٦) نفس للرجع السابق ص ٢٤٦
- (٥٧) نفس للرجع السابق ص ٢٥٨
- (٥٨) القرآن الكريم ، سورة الواقعة ( ١١٩ )
- (٥٩) القرآن الكريم ، سورة الملك ( ٢ )
- (٦٠) القرآن الكريم ، سورة آل عمران ( ١٦٥ )
- (٦١) القرآن الكريم ، سورة التوبة ( ١٠٥ )
- (٦٢) مصدق قطب ، منهج الفن الاسلامي ( القاهرة : دار الشروق ، بدون ) ص ١٦٢

- (٦٢) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ .
- (٦٤) د. رؤوف عبيد ، في التسيير والتخوير ( القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٩٧٦ ) ص ٢٢٦ .
- (٦٥) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٦٦) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١١٠ ، ١١١ .
- (٦٧) مسرحية الحسين ثائرا ، للرجع السابق ، ص ١١٢ .
- (٦٨) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٨٤ .
- (٦٩) جون جاسنر ، للمسرح في مفرق الطرق ، ترجمة سامي خشبة ( القاهرة : الدار المصرية للنوادر والترجمة ١٩٦٧ ) ص ٤٩٨ .
- (٧٠) دوجر م . م . بيسفيلد « الاين » ، فن الكتاب المسرحي ، ترجمة ديدني خشبة ( القاهرة : مكتبة النهضة مصر ١٩٦٤ ) ص ١٧٢ .
- (٧١) د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ) ص ١٦٩ .
- (٧٢) صلاح عبد الصبور ، « بين الأصالة والحكام التقليدي » ، مجلة القادون ، العدد الثاني ، المجلد الأول ، ربيع ١٩٧١ ، ص ٧ .
- (٧٣) د. محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د. رفيق الصبان ( القاهرة : دار الهلال ، كتاب الهلال ) ص ٤٩ - ٥١ .
- (٧٤) انظر : بين الأصالة وحكام التقليد ، مرجع سابق ، ص ٧ .
- (٧٥) رأى د . م . أودن ، أورده إريك بنتل . للمسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيزة ، ص ١ ، ج ٢ ( القاهرة : الدار المصرية للنوادر والترجمة ، بدون ) ص ٤٧١ .
- (٧٦) د. علي الراعي ، « الناظر القديم في مسرحية مأساة الحلاج » ، مجلة العربي ، العدد ٢٣٦ ، يوليو ١٩٧٨ ، ص ٢٢ .
- (٧٧) للرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (٧٨) صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ( القاهرة : مكتبة روزاليوسف ، يناير ١٩٨٠ ) ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٧٩) مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٨٠) مأساة الحلاج ، ص ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٥ .
- (٨١) مأساة الحلاج ، ص ٩٦ ، ٩٧ .
- (٨٢) مأساة الحلاج ، ص ١١٢ ، ١١٤ .
- (٨٣) أحمد عبد الرازق أبو العلا ، الحلاج ضحية الطائفة التراجيدية ، مجلة الكاتب ، السنة التاسعة عشر ، العدد ٢١٨ والعدد ٢١٩ ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ٥٢ .
- (٨٤) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

- (٨٥) مأساة الطلح ، ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .
- (٨٦) مأساة الطلح ، ص ٣٥ ، ص ٣٦ .
- (٨٧) مأساة الطلح ، ص ٢٤ .
- (٨٨) مأساة الطلح ، ص ٣٨ .
- (٨٩) مأساة الطلح ، ص ٣٦ .
- (٩٠) مأساة الطلح ، ص ٥١ .
- (٩١) مأساة الطلح ، ص ٧٥ .
- (٩٢) مأساة الطلح ، ص ٧٦ .
- (٩٣) مأساة الطلح ، ص ١٠٤ ، ص ١٠٥ .
- (٩٤) مأساة الطلح ، ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
- (٩٥) مأساة الطلح ، ص ٩٣ ، ص ٩٤ .
- (٩٦) مأساة الطلح ، ص ١٠٨ ، ص ١٠٩ .
- (٩٧) مأساة الطلح ، ص ١١١ ، ص ١١٢ .
- (٩٨) مأساة الطلح ، ص ٧٢ ، ص ٧٤ ، ص ٧٥ .
- (٩٩) مأساة الطلح ، ص ٣٠ .

( ١٠٠ ) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ( بيروت : دار العودة ، ط ١ ، ١٩٦٠ )  
ص ١١٨ .

- (١٠١) قضايا متاصرة في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٢١ .
- (١٠٢) مسرحية مأساة الطلح ، مرجع سابق ، ص ٤٧ .
- (١٠٣) انظر : راي لويس مارتز زوالع التراجيديا في أدب الغرب ، مرجع سابق ، ص ٢٤٦ .
- (١٠٤) للرجع السابق ، ص ٢٤٦ .
- (١٠٥) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .
- (١٠٦) مسرحية مأساة الطلح ، مرجع سابق .
- (١٠٧) فاروق عبد القادر ، مجلة المسرح ، العدد ٤٥ ، سبتمبر ١٩٦٧ ، ص ٤٢ .
- (١٠٨) كليفرود لينتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي أحمد محسود ( الكويت : سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩ ) ص ٢٢٢ .
- (١٠٩) علم للمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٩ .

- (١١٠) هـ. مسامى مئير ، المسرح المصري عند الحرب العالمية الثانية . ج ١  
( الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ١٩٧٨ ) ص ٤٣٢ .
- (١١١) انظر : مجلة للجنة ، العدد ١١٢ ، السنة الحادية عشر ، فبراير ١٩٦٧ هـ  
ص ١١٥ .
- (١١٢) محسن الطيئش ، القناع العربي مسرحيا ( العراق : منشورات وزارة الاعلام ،  
١٩٧٧ ) ص ٢٧٢ .
- (١١٣) حياتي في القصر ، مرجع سابق ، ص ١١٩ .

## الغاية

في محاولتنا لدراسة البطل التراجيدي في المسرح المصري ، اتضح  
عدة حقائق أساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما تنوعت الأمانى ،  
ومهما اتسع مجال الأحلام .

وأبرز هذه الحقائق ، هي ان البطل التراجيدي في المسرح المصري  
بصفة عامة ، وعند الكتاب الذين تناولتهم الدراسة بصفة خاصة ، يمكن  
اعتباره بطلا أرسطوطاليا غربيا في المقام الأول ، مع بعض اللمسات  
المصرية الواضحة .

فالبطل الاسلامي عند الشرقاوى مثلا وعبد الصبور ، والبطل  
السياسي عند رشاد رشدي والشرقاوى ، بطل مصري المحتوى والمفهوم ،  
لأنه ينبع من تراث ديني يختلف قطعا عن التراث الديني الغربي . والبطل  
السياسي أيضا بطل مصري عربي لا يمكن إرجاعه من ناحية المفهوم أو  
الفكرة إلى مسرح غربي لم يعرف نفسه المسرح السياسي إلا في العصر  
الحديث ، أي أنه لا يسبق المسرح المصري في هذا إلا بسنوات .

ولكن رغم اتصال البطل بتراث مصري عربي هنا ، إلا أنه أيضا  
ينتمي إلى التراث الغربي قديمه وحديثه ، فيما يتعلق بالخطوط الأساسية  
للبطل المأساوي .

ويعود بنا ألفريد فرج إلى المسرح الإغريقي ، والمسرح الكلاسيكي  
بصفة عامة ، بمسرحيته المعروفة « الزير سالم » ، حيث نرى بطلا مأساويا  
ينبع من صلب التراث العربي ، ويتحرك من خلال قصة تناولها التراث  
الشعبي العربي ، ومع ذلك يكاد أن يفصل تفصيلا على أساس مفهوم  
البطل المأساوي الكلاسيكي ، عند أرسطو وشكسبير . فهو كبطل مأساوي



لا يعتبر انسانا عاديا بل هو على حد قول أرسطو أكبر من الحياة ، فهو من أسرة حاكمة ، وهو في نفس الوقت انسان يعاني من نقطة ضعف أساسية ، وهي الفرور بمعناه الاغريقي « هيبريس » ، ذلك الفرور الذي دفعه الى محاولة المستحيل المتمثل في صراعه المفرد ضد نوايمس الطيبة .

ففي انتقامه لقتل أخيه كليب ، يشن حربا طويلة تؤدي الى مقتل الآلاف دون ان يشبع ، ودون جدوى ، تماما كما فعل أجاممنون في تضحيته بالآلاف القتلى من شعبه ، ومن شعب طروادة ، من أجل شرف زائف ، ودفاعا عن كرامة انسان لا كرامة له وهو منيلايوس . بل انه في اندفاعه وغروره يضحي بفلذة كبد افيجينيا ، وهو الفرور الذي يدفع ثمنه غاليا بعد عشر سنوات من السماء ، وهو نفس الثمن الذي يدفعه الزير سالم بطل مسرحية ألفريد فرج ، بعد أن يكون قد فقد براءته الأساسية ، وأدرك فراغ انتقامه من أى معنى .

ولكن تلك الحكمة ، كما يحدث في المسرح الكلاسيكى بصفة عامة ، تأتي متأخرة بعد أن يكون البطل المأساوى قد ارتكب الخطأ ، ولا يمكن الرجوع فيه ، ويصبح من المحتم عليه أن يدفع الثمن .

فاذا انتقلنا الى كاتبنا الثانى وهو ميخائيل رومان وجدنا ان المنذور الأوروبية ، تؤكد وجودها وذلك راجع الى تأثير الكتيب بالمسرح الأوربى الغربى ، دون عودة الى الماضى البعيد ، الى أرسطو أو شكسبير أو راسين وأمثالهم . كما أن امتزاج الرؤية الفنية عند ميخائيل رومان بوعى سياسى جعله يقدم لمسرحياته نهايات غير تقليدية ، حتى في المسرح الأوربى الحديث ، ونهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماته أو مطباته ، ولا يمكن تفسيرها الا فى ضوء الوعى السياسى الذى يميز أكثر أعمال ميخائيل رومان ، وهي نهايات تقربه فى أحيان كثيرة من نهايات المسرح الملحمى ، فحملى بطل الدخان ذلك الشاب الذى ينتمى الى طبقة متوسطة يتحرك بدافع من وعيه بمعاملة طبقته ، وطموحاته ووعيه الفكرى والثقافى ، وانطلاقا من حلم المعطيات يصارع حملى عن براءة شبه كاملة ، واقعه ويناطحه . فهو يحاول أن يغير واقعه على مستوى أسرته الصغيرة ، وعلى مستوى العمل ، وحينما يفشل فى منطقة الواقع ، يتصرف كائى بطل وجودى ، فيهرب الى الوهم مثلا فى عالم المخدرات ، وهو فى هذا يحمل بنور أبطال أوربیین فى المسرح الأوربى المعاصر مثل جيستون فى مسرحية المسافرين بلا متاع لجان آنوى ، ويانك فى القرد الكثيف الشمر لأونيل ، وهو قبل هذا نموذج للبطل الخلاصى فى مسرح أوجست مترنبرج .

بل ان الفنان حينما قلمت على المسرح ، آثارت بعض الآراء التي اتجهت الى مقارنة لغة ميخائيل رومان بلغة تينسي وليامز الشعرية .

ومما لا شك فيه أن هروب البطل حمدي الى عالم الوهم ، كان بداية مبكرة لتأثر المسرح المصري بقيمة رئيسية في المسرح المبني الأوربي التي كانت مصر تفتح أبوابها عليه في تلك السنوات .

ولو أخذنا البطل الماساوي عند رشاد رشدي ، فإن خيوطا أساسية تربط البطل عند رشاد رشدي بالبطل الماساوي كما قننه أرسطو من ناحية وعند المحدثين من كتاب المسرح الأوربي ، ابتداء بابسن ، ومرورا بتشيكوف وبراندللو ، وانتهاء بارثر ميللر وتينسي وليامز .

البطل الماساوي عند رشاد رشدي انسان عادي ، ليس ملكا أو الها أو نصف اله ، هذا صحيح ، وعلى هذا الأساس فهو بطل حديث بمعنى الكلمة ، ولكنه في نفس الوقت بطل أرسطو طالبي ، فيما يتعلق بالبطل الماساوي ومسئولية البطل عن الخطا ووعيه به وحتمية السقوط ، سواء كان سقوطه ماديا أو معنويا .

ففي مسرحية بلدي يا بلدي نرى البطل السياسي ، وهو أحمد البدوي الذي يتصل اتصالا مباشرا بالتراث العربي والمصري ، يتحرك على أساس خيوط أوربية الصنع ، يتقنها رشاد رشدي في اقتدار واضح . والواقع اننا في دراستنا لأحمد البدوي نجد ما يكفي للتدليل على الارتباط الوثيق بين المفهوم المصري للبطل الماساوي ، والمفهوم الغربي .

أحمد البدوي على سبيل المثال انسان يتسم ببراعة سياسية ، يمكن اعتبارها نقطة ضعفه الأساسية التي تؤدي الى ارتكابه الخطا الماساوي ، حينما اكتفى بتوصيل رسالته الى أتباعه ومريديه من السطوحيين معتقدا في برائة ، ان هذا ضمان كاف لوصولها الى الشعب ، أي أن الخطا الماساوي هنا يتمثل في وثوقه في أتباعه ومريديه ، وتركهم يقيون حاجزا سميكاً بين الرسالة والهدف ، ولحظة الاكتشاف هنا أيضا تجتمع مع لحظة التحول في المشهد قبل الأخير حينما ينزل البطل الى الشعب فينكره ، ويدرك صاعقتها انه سمح لطبقة المتنفذين بعزله ، وتحيله الى صنم مبهم للملاح ، وهو الاكتشاف الذي يدفعه في نفس اللحظة الى قرار الصمت ، وهو قرار يعتبر في حد ذاته التحول من السعادة الى الشقاء . وليس جديدا أن هذا المشهد هو النهاية الأصلية للمسرحية ، والتي وجد الكاتب نفسه في وضع يضطره لتغييرها ، وقد أشرنا الى ذلك .

في المسرح الشعري أيضا رغم أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين

المسرح النثرى ، ورغم ارتباطه على الأقل - فيما يتعلق بالمسرحيات التي تناولتها هذه الدراسة ، جرات هينى صرف ، يجعل من امكانيات الاستقلال الفني أكثر من حلم يداعب خيال مؤرخى المسرح وتقاده . الا أنه فى الواقع يؤكد نفس النتيجة الأساسية التى وصلنا إليها ، وهى العلاقة الأساسية بين المسرح المصرى ، وتيار المسرح الأوروبى .

فبرغم الدراسات الطويلة التى كتبت عن المسرح الإسلامى والتى تموضت الدراسة لعدد كبير منها ، ورغم الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية مثلا عند اليونان عنه عند المسلمين ، وتغير مفهوم الصراع تبعا لذلك عند الثقافيين ، فإن مسرح الشرقاوى مثلا فيما يتعلق بهذه الدراسة ، فى ثار الله بجزيئها ، « الحسين ثائرا ، والحسين شهيدا » ، ثم مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الملاج ، يؤكد اقتفاء هذه الأعمال الى تيار المسرح الأوروبى . بل اننا حتى حيننا نجد أنفسنا فى مواجهة التفسيرات النقدية لهذه الأعمال باعتبارها نواة حقيقية لمسرح اسلامى وهى حقيقة تجد فى هذه الأعمال بالقطع ما يكفى من الدلائل والبراهين لتأكيدنا . الا أننا نستطيع دون حرج ودون أن ننقص من قدر هذه الأعمال فنيا أو دينيا ، نستطيع تفسيرها باعتبارها نماذج ناجحة للتشكل الفنى كما عرفه كتاب المسرح الأوروبى .

ففى ثار الله ، نرى الحسين ذلك البطل ذا الأبعاد شبه الاسطورية ، يدخل ميدان السياسة وقد سلح بأسلحة استعارها من ميدان آخر وهو الكفاح الدينى . بمعنى أن هناك مفارقة أساسية يادى ذى به بين حقيقة يدركها الحسين ، وهى الارتباط الوثيق بين السياسة والدين فى أيام الاسلام الأولى عند النبى صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، وبين حقيقة لا يدركها البطل فى مسرحية الشرقاوى وهى الانفصال الجديد بين الدين والدولة ، أو السياسة .

إن ضم الادوار أو البرامات التى تكمن فى شخصية الحسين تقلصه الى أن يدخل غماز السياسة مسلحا بأسلحة لم يذ ذأ قاعلية ، وهو التعرف . أى أنه ظل متمسكا بنوقف ثابت دون أن يدرك المتغيرات السريعة التى اعترت المجتمع الإسلامى المبكر ، ابتداء من فتنة عثمان حتى تولى يزيد السلطة .

وفى اللحظة التى يدرك فيها البطل تلك المفارقة يكون قد تأخر كثيرا . فيستمر فى مناطة السلطة السياسية دون أن يغير سلاحه أيضا ، وهو نفسى يعتبر مستحيلا بالنسبة لبطل تلك مخطبات شخصيته ما يجعل استمراؤه الحقيقى فى رحلته الأخيرة نحو الكوفة وكربلاء ، كرحلة دون

كشورت في مصارعتة لإعداد وجهين بأسلحة غير فعالة ، مع اختلاف الرؤية قطعا في نص جواييدي تماما ، ونص سياني .

ولكن ما يمننا تأكده هنا أن الحنين كيطل مأساوي يرتكب خطأ وهو مفتوح العينين تماما ، فما أكثر النصائح التي خلته من الكوفة وأهلها ، ثم هناك التحذير الرئيسي الذي تلقاه بعد أن تخلى عنه أعوانه في الكوفة وهو التحذير الذي جاء تأكيدا لرؤيا قد ينتحل الحسين لنفسه المآذير في تجاهلها . ويستنصر الحسين في رُحطه نحو الكوفة وكأنه مشهود بسلسلة الحمية نحو نهايته المأساوية .

ولكن الحسين في مسرحية الشرقاوي يتميز عن الأبطال التقليديين في المسرح المصري ، بقدرته الفائقة على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة معا ، فالحسين وهو يقترب مفتوح العينين من نهايته ، يثير فينا إحساسا قويا بالخوف أو الرعب ، ولكنه في تمسكه بسلاحه الأساسي وهو الشرف ، وفي التزامه ببراهته السياسية من أجل هذا السلاح ، ما يجمع في لحظة سقوطه بين القاب من أجل شطية أساسية ، وبين التبل الذي يكتسبه الأبطال العظام الذين يثرون فينا الإعجاب حتى وهم يسقطون ولأن سلاح الشرف هنا وإن كان قد أصبح ، خاصة في العصر الحديث ، سلاحا بليدا ، إلا أنه سلاح نادر وجليل نفتقده في عصر تشابكت فيه الشايات والأهداف ، واختفت فيه كلمة الشرف من قاموس السياسة .

أما الملاح ، فبالرغم من قصة مماناته وسقوطه كما صورها الشاعر صلاح عبد الصبور ، فتسلنا عبر أبواب مختلفة إلى ممان وظلال ممان إسلامية ، ورغم أن البطل هنا يمالج معالجة القديس الذي يعتمد عن مدارج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور ينجح أيضا في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي يقترب كثيرا من شخصية بيكيت ، البطل المأساوي الغريب عند اليوت . فهناك مثلا نقطة الضعف الإنسانية والتي نذكرها بنقطة ضعف الحسين ، وهي دخول البطل معركة بأمنحة أمنية اختارها ، فهو يدخل ميدان السياسة مسلحا بالكلمة في عالم لا يتورع فيه السياسة عن استخدام أي سلاح مهما حذر حفاظا على كرضي السلطة .

الملاح رجل الكلمة لا يدرك تماما كما لم يدرك الحسين ، أنه طالما حصر نفسه بكلمته في ميدان الدعوة الدينية ، لا يفتح خطرا على السلطة السياسية . ولا يدرك أنه حينما يتخطى هذه الحدود إلى معترك السياسة القبيح ، يجب عليه أن يغير أمنحته . ولهذا تنتصر عليه السلطة في صراع مخوم النهاية بالنبيهة لصنر البطلي ، لا يفر عن هذه الحقيقة الزوادية

النهاية المتمثلة في أن لحظة سقوط البطل هي أيضا لحظة سموه ، وتحرره من قيود الجسد . لأننا يجب أن نفرق بين مستويين ، المستوى الصوفي والمستوى السياسي ، والصراع هنا صراع سياسي أساسا ، أراد العلاج هذا أم لم يرد .

وفي الختام نود أن نؤكد أن تلك النتائج التي توصلنا إليها لا تقلل من قدر المسرح المصري وإنجازاته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ، فلا يعيب المسرح المصري أن يعتمد - حتى الآن - على أصول أوروبية ، لأن المسرح المصري في نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن سواء في مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولم يبحث عن جذوره التراثية العربية ، ولكنه اعتمد على أصول أوروبية ، من الثابت أن هؤلاء الكتاب جميعا نهلوا من منابعها بسخاء ، ولا يعيبهم إذن أنهم استفادوا من التراث الأوربي الذي سبقنا ، ومزجوا بين ما تعلموه وبين مواهبهم الفنية الأصيلة .

هذه النتائج ما هي الا وقفة ضرورية اذا أردنا أن تطور مسرحا مصرياً أصيلاً .

ولسنا كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمي في أوروبا وأمريكا ، أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، المهم أن نتعلم ولا نتوقف في سعينا نحو مسرح عربي خاص بنا ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا .

تم بحمد الله



## فهرس

٥	• • • • •	مقدمة
٩	• •	● الفصل الأول : تطور صسورة البطل فى الدراما
١١	• • • • •	١ - البطل التراجيىدى اليونانى
٢٥	• • • • •	٢ - البطل الحديث فى المسرح المعاصر
٢٧	• • • • •	٣ - بطل الكوميديا السوداء
٤٣	• • • • •	٤ - البطل الايجابى
٤٧	• • • • •	٥ - البطل الثورى
٥١	• • • • •	٦ - علاقة البطل - بالواقع
٥٧	• • • • •	٧ - البطل التراجيىدى فى المسرح المعاصر
٧٧	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الأول :
٨٣	• • • • •	● الفصل الثانى : البطل فى المسرح النثرى
٨٥	• • • • •	١ - مسرحية الزير مسالم لالفريد فرچ
١٠١	• • • • •	٢ - مسرحية الدخان لميخائيل رومان
١١٩	• • • • •	٣ - مسرحية بلدى يا بلدى - للدكتور رشاد رشدى
١٣٠	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الثانى :
١٣٤	• • • • •	● الفصل الثالث : البطل فى المسرح الشعرى
١٣٥	• • • • •	١ - الفتى مهران : عبد الرحمن الشرقاوى
		٢ - نار الله - الحسين ثائرا - الحسين شسهيها :
١٤٩	• • • • •	عبد الرحمن الشرقاوى
١٦٧	• • • • •	٣ - مسرحية مأساة العلاج : صلاح عبد الصبور
١٨٣	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الثالث
١٨٩	• • • • •	● الخاتمة :





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدارالكتب ١٩٩١/٨٣٦٢

ISBN — 977 — 01 — 2832 — 5





كثُر الحديث في السنوات الأخيرة عن المسرح المصري . وحابس  
إلى مسرح مصرى أصيل ، نابع من بيئتنا وتراثنا ومعبر عن هويتنا .  
وقد كثرت الآراء في هذا الموضوع .  
وفي محاولتنا لدراسة البطل التراجيديدى في المسرح المصرى ،  
انضحت عدة حقائق أساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما  
تنوعت الأمانى ، ومهما اتسع مجال الأحلام .  
وأبرز هدف الحقائق هو أن البطل التراجيديدى في المسرح المصرى  
بصفة خاصة ، يمكن اعتباره بطلا أرسطوطاليا غربيا في المقام الأول ،  
مع بعض اللمسات المصرية الواضحة ولسنا - كما يشهد على ذلك  
تاريخ المسرح العالمى في أوروبا وأمريكا - أول المقلدين ، ولن نكون  
آخرهم ، المهم أن نتعلم والا نتوقف في سعيينا نحو مسرح عربى خاص  
بنا ، نابع من تربيتنا معبر عن شخصيتنا .  
وواقع أن هذه الدراسة تساعد غالبا على تحديد المواقف ... أى  
أنها محاولة لتوضيح أين نقف في بحثنا عن مسرح مصرى عربى ...  
وهذا هو المنطلق الحقيقى لهذه الدراسة .